ARTAUD

Martin Esslin

Em outras épocas, Antonin Artaud poderia ter sido um profeta, um alquimista, um mestre gnóstico ou mesmo o fundador de uma nova religião. Na França dos anos trinta e quarenta de nosso século, a recompensa que ele teve pelo seu desinibido modo de viver e pela sua rejeição dos valores convencionais foi o internamento num hospital para doentes mentais durante oito anos. Conforme mostra Martin Esslin neste volume da série "Mestres da Modernidade", a importância de Artaud não está simplesmente em ele ter sido um inspirado inovador do teatro ou um pesquisador de estilos alternativos de vida. Artaud foi, sobretudo, o criador de uma imagem viva, um homem que encarnou, em sua própria vida e personalidade, as contradições e discórdias do século XX. Buscando explicar-lhe a difusa influência — entre atores, diretores de teatro, cenógrafos, psicólogos radicais, líderes da contracultura, revolucionários políticos —, Martin Esslin, teórico e crítico de teatro, estuda aqui a estranha vida de Artaud e as origens biográficas de suas idéias centrais, assim como discute as suas concepções acerca da linguagem, da sanidade, do irracionalismo e, acima de tudo, do Teatro da Crueldade.

EDITORA CULTRIX
EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Martin Esslin

ARTAUD

Martin Esslin

ARTAUD

editora cultrix
editora da universidade de são paulo

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte
Câmara Brasileira do Livro, SP

Esslin, Martin.
E82a Artaud / Martin Esslin ; tradução de James Amado. —
São Paulo : Cultrix : Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.
(Mestres da modernidade)

Bibliografia.

1. Artaud, Antonin, 1896-1948 2. Artaud, Antonin, 1896-1948
— Crítica e interpretação 3. Teatro I. Título.

CDD-840.9
-792
-801.952
B
78-0449 -928.4

Índices para catálogo sistemático:

1. Escritores franceses : Biografia 928.4
2. França : Escritores : Biografia 928.4
3. Literatura francesa : História e crítica 840.9
4. Teatro : Artes da representação 792
5. Teatro : Crítica : Teoria literária 801.952

MARTIN ESSLIN

ARTAUD

Tradução de
JAMES AMADO

EDITORA CULTRIX
EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Título do original:
ARTAUD
Publicado na série *Fontana Modern Masters*, dirigida por Frank Kermode
Copyright © Martin Esslin 1976

MCMLXXVIII

Direitos de tradução para a língua portuguesa
adquiridos com exclusividade pela
EDITORA CULTRIX LTDA.
Rua Conselheiro Furtado, 648, fone 278-4811, 01511 São Paulo, SP
que se reserva a propriedade literária desta tradução.

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

SUMÁRIO

PREFÁCIO 9
1 Mestre ou Louco? 11
2 A Estrada para Rodez 17
3 Os Limites da Linguagem 62
4 O Teatro Artaudiano — Teoria e Prática 72
5 Mais Diabos do que Pode Comportar o Vasto Inferno 90
6 Irracionalismo, Agressão, Revolução 100
7 Conclusão 107
NOTAS 110
CRONOLOGIA 112
BIBLIOGRAFIA 118

Si je suis poète ou acteur ce n'est pas pour écrire ou déclamer des poèsies, mais pour les vivre.

Artaud: Carta a Henri Parisot,
6 de outubro de 1945

— *Vous délirez, monsieur Artaud.*
Vous êtes fou.

— *Je ne délire pas*
Je ne suis pas fou...

Artaud: Pour en Finir avec le Jugement de Dieu.

PREFÁCIO

A maioria dos livros até agora disponíveis em inglês sobre Antonin Artaud concentra-se em suas teorias e na sua atividade teatral. O objetivo deste breve estudo de Artaud é um tanto diferente: conquanto trate com certa minúcia de suas concepções sobre o teatro, busca situá-las no campo mais largo de sua importância como figura de culto, força revolucionária e caso singular de anamnese psicológica.

Obra e vida de Artaud interligam-se inextricavelmente, razão pela qual boa parte deste livro é dedicada a um esboço de sua biografia. Nele se inclui, em apêndice, uma cronologia completa de sua vida.

No texto são feitas referências às Obras Completas de Artaud; o título foi abreviado para OC (Oeuvres Complètes), *seguido pelo algarismo romano, indicativo do volume, e pelo arábico, referente à página. As citações das* OC *neste livro são da primeira edição dos volumes III — XIII, da edição revista de 1970 do volume I e seu suplemento, e da edição de 1973 do volume II. Todas as traduções de Artaud citadas no texto são de minha autoria, com permissão de John Calder (Editores) Ltd. Devo agradecimentos a Peter Owen Ltd. e a Harcout Brace Janovich Inc. pela autorização para citar* The Journals of Anais Nin *(Os diários de Anais Nin).*

Sou grato ao Dr. R. D. Laing, com quem discuti algumas das implicações da história psiquiátrica de Artaud. Desnecessário dizer que todas as concepções sobre o assunto expressas neste livro são, no entanto, de minha exclusiva responsabilidade.

M. E.

1

MESTRE OU LOUCO?

Poucos meses antes de sua morte, a "Radiodiffusion Française" pediu a Antonin Artaud que preparasse um programa para a série *La Voix des Poètes;* ele escreveu e gravou um poema radiofônico para quatro vozes, xilofone e percussão, que intitulou *Pour en finir le Jugement de Dieu* (Para Acabar com o Julgamento de Deus). O programa deveria ser transmitido a 2 de fevereiro de 1948 mas, no dia anterior, o diretor-geral da "Radiodiffusion Française" mandou cancelá-lo, alegando que era blasfemo e obsceno e representaria intolerável ofensa aos ouvintes. A intenção era claramente a de também destruir a gravação dessa produção escandalosa. Apesar disso, cópias clandestinas foram feitas e chegaram até nós. Uma delas — posteriormente reproduzida em fita cassete, o que muito prejudicou sua qualidade — está em meu poder. Assim posso ouvir a própria voz de Artaud a declamar seu texto estranho e violento e a soltar gritos selvagens, lancinantes, inarticulados — explosões de tão profunda intensidade da angústia para além das palavras, que fazem gelar o sangue: é como se todo o sofrimento humano, toda a carga acumulada do gênero humano, raiva frustrada, tormento e dor estivessem comprimidos nesses guinchos torturados, primários.

Seria extremamente fácil desprezá-los como simples ulular demente de um louco. É fora de dúvida que contêm um elemento de insanidade mental; mas há neles muito mais do que simples loucura. Contudo, se não se trata apenas de loucura, o que será?

Uma resposta a esta pergunta poderia fornecer explicação para o impacto imenso, surpreendente e dificilmente compreensível que Artaud tem produzido na geração formada após o seu falecimento em 1948, impacto que, sem dúvida, o credencia a ser visto como um dos "mestres modernos" e se manifesta em numerosas e diferentes esferas:

certamente no teatro, mas também na poesia, na crítica literária, na psicologia, na ideologia política, na filosofia, no culto à droga e na busca de estilos de vida opcionais. A própria freqüência com que o nome de Artaud é invocado na França, nos Estados Unidos e em muitos outros países ocidentais faz dele uma figura cuja influência deve ser reconhecida entre as forças que moldam o pensamento e o sentimento do nosso tempo e, ao menos em certa medida, contribuem para o seu clima intelectual.

Contudo, se Artaud forma entre os mestres modernos, não é nada fácil dizer em qual das categorias reconhecidas de realização cabe a sua contribuição. Ele não é um *pensador*, com o crédito da produção de um corpo coerente de conhecimento original ou de haver rasgado novos campos de pesquisa; nem foi um *realizador*, um homem de ação, herói manipulador de acontecimentos, influente sobre o curso da História; e embora tenha sido certamente um *poeta* de grande poder, não é sua poesia que lhe explica a influência. Seus escritos sobre *teatro* têm influído consideravelmente, mas sua obra existente neste domínio é geralmente reconhecida como um insucesso, e devendo ser visto antes como inspirador da obra de outros do que como um grande orientador por seus próprios méritos. Neste ponto, parece-se com as poderosas figuras que, embora sem produzir algo como um sistema de pensamento tangível, comprovável, atuam como *catalizadores* e *estímulos* para outros, ao desvendar novas áreas à especulação e dirigir a atenção para novas maneiras de ver — profetas de novas visões, como Nietzsche ou Marshall McLuhan. Assim como estes, Artaud foi pioneiro de um novo enfoque, inventor de novo vocabulário. Esta é uma contribuição verdadeira e importante; apesar disso, não explica a influência mais ampla e mais profunda de Artaud em áreas bem distanciadas do teatro.

Acima de tudo, acho que Artaud é exemplo de outro e mais misterioso tipo de personalidade, com maior influência e impacto: um desses mestres cuja influência provém não tanto do que tenham logrado ou *feito* concretamente, em termos tangíveis, quanto daquilo que *são* e tenham *sofrido*. A influência de poderosas figuras desse tipo deriva, em última instância, da imagem própria que legaram e que se tornou, de alguma forma e misteriosamente, a encarnação encapsulada, nítida, sintética, de apreensão imediata, de todo um complexo de atitudes, idéias e preceitos contidos nessa imagem.

Tais personalidades irradiam uma força imensa e exercem influência de longo alcance porque sua imagem se tornou *símbolo*, metáfora poética concisa de sua vida inteira, de seu caráter e ensinamento. Ao pensar-se em Artaud, ocorre imediatamente essa sua imagem, melhor dito, uma entre as duas imagens que passaram a representá-lo e à sua experiência de vida: o jovem monge, belo e espiritual, ao lado de Santa Joana que é amarrada ao poste, no filme *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Theodor Dreyer, o rosto magro e ascético, os olhos inflamados de paixão, captados em *close-ups* irresistíveis; ou a face vincada, devastada do velho acabado e desdentado que nos fita dos auto-retratos feitos por Artaud nos últimos anos de sua vida, após emergir de uma década de confinamento em manicômios. Ambas essas imagens permanecem gravadas na memória. São inesquecíveis.

Entre os grandes escritores e profetas, Artaud é único, porque foi ator de cinema e sua imagem viva, em movimento, permanece conosco, assim como sua voz gravada; isto contribuiu certamente para o surgimento de sua imagem como uma força a ser tida em conta e para sua cristalização como símbolo de uma atitude diante da vida. Que não se negue importância à aparência de uma tal figura. Artaud, teórico do teatro, incansável em acentuar o primado da realidade concreta do corpo sobre o simples e cálido sopro do discurso e do pensamento abstrato, representa ele próprio a concepção de que a aparência do homem pode conter e exprimir sua verdade essencial. Teria jamais Che Guevara, revolucionário malsucedido e pensador sem originalidade, adquirido a influência que exerceu entre os jovens da geração de 1968, não houvesse sua imagem — o belo rosto martirizado, de seu corpo assassinado — seduzido a imaginação e encarnado o complexto conjunto de doutrina, paixão e estilo de vida?

Algumas dessas imagens-símbolos podem adquirir sua força por mero acaso. Não foi assim com Artaud. Ele moldou deliberadamente a própria imagem, com plena consciência do que fazia. Entre a face do jovem monge de 1928, cheio de sentimento, e o rosto do mártir, desdentado e devastado, de 1948, há toda uma vida de sofrimento que Artaud via como sua realização artística definitiva: *La tragédie sur la scène ne me suffit plus, je vais la transporter dans ma vie* (Não me basta mais a tragédia no palco, vou transferi-la para minha própria vida), disse Jean-Louis Barrault em 1935 [1]. Ele planejou sua vida, assumiu e suportou seu sofrimento como uma criação proposital, uma obra de arte. E a dupla imagem que permanece conosco condensa e sumariza toda a sua existência, *é*, em certo sentido, aquela obra de arte ou, ao menos, uma metáfora dela.

Imagens do Homem de tal complexidade interior, concisão e força expressiva são a matéria de que se fazem os mitos. Algumas dessas imagens são criadas pela própria História e a destilam em símbolos abrangentes, universalmente compreendidos: Santa Joana, a

moça em uniforme de soldado cavalgando à frente dos exércitos libertadores; São Sebastião, crivado de flechas; Lenin, em pose oratória, a cabeça projetada à frente, o braço erguido num gesto ardoroso. Outras dessas imagens geradoras de mitos são criações deliberadas: Alfred Jarry feito *Ubu*, autor transmudado em sua própria ficção; ou Barbey d'Aurevilly, eterno dândi literário, a passear em Paris com sua lagosta pela trela; ou Chatterton, que se fez a imagem do jovem poeta martirizado. Tais imagens-feitas-mitos podem tornar-se objetos de culto: o que todas elas, cada qual em seu próprio nível, têm em comum é, de fato, o mistério da *encarnação* — um corpo de idéias, preceitos, experiências tornadas concretas, feitas carne; a história de uma vida e uma morte comprimidas numa única e memorável estampa, capaz de provocar imediata resposta emocional. Numa tal imagem, a palavra, o conceito é tornado palpável e ganha presença física. O Verbo encarnado, o Salvador na Cruz, é o maior e o mais poderoso de todos esses símbolos. O fenômeno existe, porém, numa multidão de níveis diferentes, até ao mais humilde e trivial. No outro extremo do espectro, o último degrau da escada, estão as encarnações, criadas artificialmente, das aspirações da mente das massas, figuras de culto como James Dean ou Marilyn Monroe.

Estranhamente, Antonin Artaud foi um ator *e* um profeta, imagem na tela tremeluzente *e* santo martirizado, figura na qual o fingimento e os vislumbres profundamente estéticos, filosóficos e humanos se mesclam: um rosto fino, um sábio, um mestre e um lunático, todos em um só.

Com sua lucidez excepcional — a lucidez do louco, dizem alguns — o próprio Artaud jamais pôs em dúvida que seu impacto como artista e mestre dependia da própria capacidade de encarnar magistério e arte em sua personalidade: *Lá où d'autres proposent des oeuvres, je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit... je ne conçois d'oeuvres comme détachée de la vie* (*OC*, I, 49) (Onde outros buscam criar obras de arte, eu não aspiro senão a mostrar meu espírito... Não concebo uma obra de arte dissociada da vida), proclamava ele já em 1925, antes de chegar aos trinta anos de idade.

Portanto, qualquer tentativa de apresentar ou compreender Artaud deve ter como ponto de partida a sua vida. Ele é o verdadeiro herói existencial: o que fez, o que lhe aconteceu, o que sofreu e o que *foi* são infinitamente mais importantes do que tudo quanto tenha dito ou escrito. Na verdade, suas opiniões são tão voláteis, tão contraditórias, que seria fácil provar, à base de citações de suas cartas e obras publicadas, ter sido ele um cristão profundamente devoto e praticante, e também um ateu blasfemo que com isso se gloriava;

que tanto pregava a revolução violenta, quanto rejeitava toda ação política declarada; via a salvação no excesso sexual e na mais louca indulgência dos sentidos, e encarava a sexualidade como fonte última de todos os males que assaltam a humanidade; era um líder surrealista, e considerava os participantes desse movimento uma ralé de pretensiosos vigaristas; e ainda toda uma série de outras proposições contraditórias. Na verdade, cada um desses pronunciamentos somente pode ser compreendido a partir de uma situação da vida, do contexto existencial que o gerou. É ocioso argumentar, como fazem os que consideram Artaud útil escora para suas causas particulares, que ele estava lúcido e na plena posse de suas faculdades mentais ao expressar a opinião que lhes interessa citar, e completamente louco e alheio ao que dizia, ao externar ponto de vista oposto. A verdade é que ele sustentava *todas* as suas opiniões com idêntica e apaixonada sinceridade, no instante em que as expressava, e que é impossível traçar uma linha reta e nítida entre seus momentos de "sanidade" e os de "loucura", se realmente o conceito de loucura pode ser mesmo validamente aplicado a uma personalidade como a dele.

Artaud, porém, encarna mais — e mais complexos — conceitos e problemas do que ele próprio jamais se daria conta. Seus sofrimentos, por exemplo, corporificam e exemplificam, de forma espantosamente clara e concentrada, uma das questões mais ardorosamente debatidas e significativas que surgiram em nosso tempo: Artaud fornece um foco e um exemplo primacial à controvérsia sobre a natureza da insanidade, na qual Michel Foucault, na França, e R. D. Laing e Thomas Szasz, no mundo de fala inglesa, desempenham um papel tão proeminente, controvérsia que faz surgir problemas muito mais amplos que o da saúde mental e contém uma crítica fundamental de toda a nossa sociedade e modo de vida. Similarmente, Artaud, viciado em drogas e vítima delas, encarnou, muito antes de essas questões assumirem sua importância atual, todo o complexo e controverso problema das drogas e da cultura ligada às drogas.

Houve ocasiões, durante os anos de sua internação em diversos asilos de loucos, em que Artaud esteve convencido de suportar literalmente o peso de todos os pecados da humanidade; de estar faminto porque o mundo comia *seu* alimento, de ser envenenado pelo esperma e pelo excremento que todo um mundo impuro despejava sobre ele. E quando, por fim, conseguiu reconquistar sua liberdade, identificou-se com Van Gogh, um grande artista confinado em manicômios e levado ao suicídio pela sociedade. Mais ainda do que Van Gogh, ele se tornou, para o nosso tempo, a encarnação do indivíduo solitário, perseguido e vitimado por sua individualidade e estilo de vida

pelos defensores das convenções e do decoro. Daí seu apelo à esquerda radical, revolucionária. Perseguido, respondeu com a raiva de um implacável perseguidor. As imensas energias acumuladas da agressão sem limites que ressoam nos gritos selvagens e nos guinchos de minha fita gravada continuam a alimentar as forças da dissensão radical.

Uma tal habilidade para preservar e liberar novamente enormes forças psíquicas é a marca distintiva do verdadeiro mito. Artaud, encarnação de uma multidão de idéias e experiências, é um dos heróis arquétipos, míticos — ou vítimas sacrificais — de nossa época. A criação desse mito e a imagem que o corporifica é a realização de sua vida.

Como ocorre com os heróis de todos os mitos, a única trilha de acesso à compreensão do que ele representa, do que a imagem *significa*, é acompanhar a história da vida, do martírio e da morte do herói.

2

A ESTRADA PARA RODEZ

Antonin Marie Joseph Artaud nasceu em Marselha, à rue Jardin des Plantes, 4, às 8 da manhã de 4 de setembro de 1896.

Seu pai, Antoine Roi Artaud, era um próspero *armateur*, agente de transportes marítimos, cujo negócio consistia em fretar navios para o comércio com o Mediterrâneo oriental, região com a qual a família tinha vínculos estreitos. O avô paterno de Artaud, Marius-Pierre Artaud, casara-se com uma grega originária da Ásia Menor, Cathérine Schili (cujo nome também se grafava Schilly, Schiley, Chili ou Chilé). A mãe de Artaud, Euphrasie Nalpas, era filha do irmão dessa Cathérine Schili, Mariette Schili; seus pais, por conseguinte, eram primos carnais e suas duas avós eram irmãs e ele próprio, três quartos grego levantino. Durante toda a sua vida Artaud permaneceu intimamente ligado às duas avós. Em sua correspondência do manicômio de Rodez, ambas aparecem no grupo de figuras femininas — às vezes referidas como suas filhas — que ele extremecia com veneração quase religiosa.

Quando menino, acompanhou ocasionalmente sua mãe nas visitas a Esmirna, onde residia a mãe *dela*, Mariette Nalpas, nascida Schili (a quem a família tratava de Miette e Artaud chamava Neneka). Conta ele que, no decurso de uma dessas visitas, quando tinha dez anos, quase se afogou no mar, incidente que lhe deixou medo e aversão à água para o resto da vida. A influência grega que impregnou a infância de Artaud pode também ser vista no nome carinhoso pelo qual era conhecido em família, Nanaqui, derivado do diminutivo grego de seu nome cristão: Antonaki. Ele continuou a usar este nome durante toda a sua vida e, por vezes, quando negava tenazmente chamar-se ainda Antonin Artaud, permanecia, contudo, Nanaqui para si mesmo.

Este vínculo com o mundo grego levantino é mais do que simples minúcia pitoresca na biografia de Artaud. É um fator-chave para a compreensão de sua personalidade, âmbito mental e modo de pensar. Embora certamente Artaud tenha sido formado em parte pela vida literária e teatral de Paris — suas amizades e disputas com o círculo surrealista e seus contatos com os atores e diretores da órbita de Dullin, Pitoeff e Jouvet — o mundo levantino que conhecemos através de Cavafy ou do *Quarteto de Alexandria*, de Durrel, também contribuiu com uma quota para o seu desenvolvimento. O brilhantismo de seu estilo de representar e até mesmo a maneira de pronunciar certas vogais foram, por vezes, atribuídas às suas origens. Não deixa de ser significativo que a única mulher a representar papel mais saliente em sua vida emocional, a atriz Genica Athanasiou (1897-1966), romena de origem greco-albanesa, tenha vindo do mesmo substrato levantino. Quando Artaud publicou seus primeiros poemas, numa pequena revista que ele lançou com alguns dos seus colegas do Collège du Sacré Coeur, em Marselha, quando tinha cerca de quatorze anos, escolheu um pseudônimo de sabor nitidamente grego: Louis des Attides.

Porém, a mais notável expressão da imersão de Artaud nos hábitos de pensamento e imaginação do mundo helenístico pode ser observada na estreita afinidade entre suas fantasias religiosas e cosmológicas, nos últimos quinze anos de sua vida, e o universo dos gnósticos helenísticos, essas numerosas e diversas escolas de especulação filosófica e mística florescentes no Mediterrâneo oriental entre os séculos III e VII. Condenados e veementemente combatidos pelas igrejas cristãs, como hereges perniciosos, esses filósofos gnósticos e essas escolas e seitas criaram uma desnorteadora variedade de sínteses entre cristianismo, filosofia grega e pensamento e mito das religiões orientais. Como fez Artaud em seus últimos escritos, os gnósticos misturavam elementos dos livros canônicos e dos apócrifos da Bíblia com o neoplatonismo e a Cabala, as crenças indianas na transmigração das almas, o culto egípcio de Osíris e Hórus, os ensinamentos maniqueístas a respeito do mundo como dualidade de bem e mal, o zoroastrianismo da Pérsia, a astrologia babilônica, que interpretava o universo como rígida hierarquia de esferas ascendentes e descendentes, e resíduos das religiões de mistérios da Grécia clássica, como o culto de Dionísio e os mistérios do orfismo. Na leitura dos escritos da última fase de Artaud fica-se repetidas vezes chocado com os paralelos com o gnosticismo: como Marcião de Halicarnasso, Artaud acreditava que o deus criador de nosso mundo devia ser mau e incompetente — se não, como o teria criado tão cruel e imperfeito? — e que a salvação somente poderia vir de um deus estranho ao nosso universo e, portanto, inocente de sua criação. Assim como os gnóstico-barbelos, que ejaculavam ritualmente seu esperma para romper o interminável ciclo da procriação sexual, Artaud queria apartar a humanidade do mal da sexualidade física; e, como todos os gnósticos, era obsidiado pela numerologia, pelos sistemas divinatórios, pela feitura e quebra dos feitiços. O estranho livro de Artaud sobre o imperador romano Heliogábalo é dedicado a Apolônio de Tyana, filósofo grego que viajou pela Ásia Menor, Babilônia e Índia visando fundir as doutrinas grega e oriental. Em sua fase profética, Artaud também se considerou destinado a reconciliar a filosofia oriental e seu ritual com o pensamento e a arte ocidentais, e como herdeiro dos mestres helenísticos e dos magos que perseguiam o mesmo ideal.

Aos cinco anos, Artaud adoeceu gravemente. Diz-se que teve meningite e que o mal deixou-lhe uma incapacidade nervosa que o acompanhou toda a vida, sendo fonte da maioria dos seus sofrimentos posteriores. Se este modo de ver for correto, segue-se que os distúrbios psicológicos subseqüentes de Artaud tiveram causa fisiológica. Uma tal conexão não deve, porém, ser aceita assim tão facilmente. A doença em questão teria sido realmente meningite? Em 1901, o diagnóstico da meningite não era de forma alguma muito seguro; o termo designava, na época, uma multidão de febres e infecções. Além disso, o próprio Artaud, embora referisse ter sofrido dores de cabeça e câibras faciais desde entre seis e oito anos de idade, datou da puberdade o início de sua debilidade nervosa. Em 1914, aos dezoito anos, mergulhou em funda depressão durante a qual destruiu todos os seus escritos juvenis. Isto parece indicar uma crise emocional profunda, de preferência a uma perturbação nervosa puramente fisiológica.

Talvez haja uma ligação entre essa convulsão emocional adolescente e o episódio a que Artaud emprestava grande significação quando, no hospício de Rodez, se voltava para sua juventude: aos dezenove anos (em 1915 ou 1916), afirmava ele, tinha sido esfaqueado nas costas por "apaches" numa rua de Marselha, a Cours Devilliers. Quer isto tenha ou não acontecido de fato (Artaud era dado a engendrar um passado imaginário e altamente dramático para si próprio, nesse período), tinha para ele a realidade de um instante de decisiva mudança em sua vida. Em 1945 (trinta anos mais tarde) julgava tratar-se da primeira manifestação de uma vasta conspiração de poderosas seitas de "iniciados" contra ele. A lógica interior dessa aventura, real ou imaginária, parece vincular a culpa sexual com o início da hostilidade do mundo para com ele.

Em Rodez, Artaud afirmava que a marca daquela faca ainda era visível em suas costas. Quer tenha sido ou não fisicamente aleijado, foi mais ou menos nessa ocasião (1915-1916) que passou seu primeiro período num sanatório para distúrbios nervosos, em Rouguières, perto de Marselha.

A Primeira Guerra Mundial estava em seu terceiro ano; após sua saída do sanatório, Artaud, perto dos vinte anos, foi recrutado. Passou nove meses de 1916 num campo de treinamento militar em Digne, mas terminou por obter desligamento do exército por motivos de saúde: ele próprio costumava dizer, mais tarde, que a razão tinha sido o seu sonambulismo.

A família de Artaud tentou, desesperadamente, conseguir a cura da incapacidade nervosa que o impedia de iniciar uma carreira. Durante os três anos seguintes, ele passou longos períodos numa sucessão de estações de repouso e sanatórios: em Saint-Dizier, perto de Lyon, Lafoux-les-Bains (Gard), Divonne-les-Bains (Ain) e Bagnères-de-Bigorre, nos Pireneus. No final de 1918, foi entregue aos cuidados do Dr. Dardel, num sanatório em Le Chanet, perto de Neuchâtel, na Suíça. Ali permaneceu bem mais de um ano e, segundo ele diz, começou a tomar láudano. Essa data, maio de 1919, assinala outro marco miliário na vida de Artaud: o começo de sua escravização às drogas.

A estada de Artaud na Suíça diferiu de suas anteriores temporadas em estações de águas e sanatórios num ponto: o Dr. Dardel lhe dava assistência e tratamento psiquiátricos adequados, em resultado dos quais o estado de Artaud melhorou a ponto de tornar possível a sua ida para Paris, onde ambicionava fazer carreira literária. O Dr. Dardel recomendou-lhe que deveria permanecer ainda por algum tempo sob certa supervisão médica e sugeriu que ele se alojasse aos cuidados do Dr. Edouard Toulouse, então psiquiatra-chefe do hospício de Villejuif. O Dr. Toulouse era pioneiro da saúde mental e homem de elevada cultura e amplo campo de interesses literários e filosóficos, bem como científicos. Já em 1912 havia criado um periódico literário, *Demain*, dedicado à promoção de um estilo de vida mais abrangente e integrado, à base da fusão do pensamento científico e "moral".

O Dr. Toulouse, segundo revelação posterior de sua esposa, reconheceu em Artaud, cujo pai o trouxera para Paris em 1920, "um ser excepcional, daquela raça que produz um Baudelaire, um Nerval, um Nietszche..." e, convencido de que ele balançava perigosamente na corda bamba entre o gênio e a loucura, resolveu fazer todo o possível para ajudá-lo. Tratando-o como a um membro da família, deulhe um trabalho compatível, mas que não o sobrecarregava: revisão

do estilo de artigos de medicina traduzidos do alemão, pesquisa documental em bibliotecas; aos poucos, passou-lhe a direção de *Demain*. Neste órgão, Artaud iniciou a publicação de alguns dos seus poemas e também de artigos sobre numerosos assuntos, desde o plano para uma forma melhorada do exame de conclusão do curso secundário até notas sobre teatro e artes plásticas.

Essa atividade literária e as ligações do Dr. Toulouse com os círculos artísticos e intelectuais de Paris abriram muitas portas a Artaud: travou conhecimento com os escritores mais conhecidos, como o poeta Max Jacob, e alguns pintores proeminentes. E o mais importante: o Dr. Toulouse apresentou-o a Lugné-Poe, diretor do Théatre de l'Oeuvre. O homem jovem e moreno, de traços finos, impressionou grandemente a Lugné-Poe (o produtor que apresentara ao mundo o *Ubu Roi*, de Jarry, em 1896, ano de nascimento de Artaud) e Artaud ficou encantado com a idéia de tornar-se ator. Ao final de 1920, sentiu-se em condições de libertar-se da supervisão direta do Dr. Toulouse e mudou-se para alojamento próprio no XVI Arrondissement. Lugné-Poe ofereceu-lhe uma "ponta" numa produção teatral programada para breve.

A 17 de fevereiro de 1921, Artaud fez sua estréia de ator na peça *Les Scrupules de Sganarelle*, de Henri de Régnier, no papel, sem falas, de um burguês que é despertado de seu sono por um tumulto na noite. Lugné-Poe elogiou-o pela originalidade de sua caracterização e elegância de seus movimentos, que o faziam parecer "um pintor extraviado entre atores".

Artaud não ficou muito tempo no Théatre de l'Oeuvre. Prosseguiu em sua atividade editorial em *Demain*, escreveu poemas e recensões de mostras de arte. No verão, retornou a Marselha e passou férias com a família em Evian, no lago de Genebra. De volta a Paris no outono de 1921, continuou, no entanto, seus esforços para tornar-se ator. Seu tio, Louis Nalpas, irmão de sua mãe, era influente no cinema francês do tempo, diretor artístico da Societé des Cineromans, famoso pela produção de cine-novelas, o equivalente cinematográfico dos folhetins da literatura popular.

Foi através de Louis Nalpas que Artaud obteve uma entrevista com o grande ator Firmin Gémier (1869-1933), criador do papel de Ubu na produção de Lugné-Poe, em 1896, incansável batalhador pela idéia de um teatro para o povo, concretizada após seu falecimento na criação, por Vilar, do *Théâtre National Populaire*. Gémier havia trabalhado em filmes produzidos pela companhia de Louis Nalpas e concordou, por isso, em conceder uma audiência ao seu sobrinho. Ficou impressionado com o jovem e recomendou-o a Charles Dullin,

que justamente estava tratando de formar sua oficina de atores, meio escola de teatro, meio conjunto de vanguarda, o *Atelier*. Dullin gostou de Artaud e lhe ofereceu um lugar no *Atelier*.

Personagem relevante no teatro francês da década de vinte, diretor brilhante e excepcionalmente inteligente, ator cuja espiritualidade superava a desvantagem de uma aparência nada marcante, Charles Dullin exerceu influência decisiva sobre o pensamento de Artaud a respeito do teatro. Ele foi dos primeiros teóricos de um *teatro total*, no qual gesticulação, mímica, colorido, música e movimentação rivalizassem em importância com o diálogo. Artaud vinha pensando em linhas similares. Entusiasmava-se com um teatro "no qual não haja adereços. Os japoneses são nossos mestres diretos e nossa inspiração, e, além deles, Edgar Poe..." (*OC*, III, 118). Estava profundamente impressionado com a intenção de Dullin de "que suas interpretações... dessem a impressão de *coisas nunca vistas*. Tudo se passa na mente. Os cenários são ainda mais estilizados e mais propositadamente modelados do que no Vieux Colombier. Sua idéia é a do ator japonês, que representa sem adereços... Os deuses da escola não são Tolstoy, Ibsen e Shakespeare, mas Hoffman e Edgar Poe. Nossa primeira apresentação mostrará o frenesi severo e a agudeza alucinada... É curioso, para dizer o mínimo, que eu, com minhas preferências particulares, tenha encontrado por acaso uma empresa tão intimamente ligada às minhas próprias idéias" (*OC*, III, 121).

Na companhia de Dullin, Artaud trabalhou como ator, mas também utilizou seu considerável talento de desenhista para criar cenários e guarda-roupas.

Entre os alunos-atores do Atelier figurava uma jovem atriz romena, Genica Athanasiou, chegada a Paris em 1919, aos vinte e dois anos, para tentar a carreira teatral. Artaud apaixonou-se desesperadamente por ela e o tempestuoso caso entre eles durou uns sete anos, por entre uma série de crises, em geral provocadas pelo ciúme certamente justificado de Artaud. Seu amor a Genica era tão intenso, tão cheio de fervor metafísico pela totalidade, que ela, mulher bonita mas mentalmente preguiçosa e até certo ponto superficial, só preocupada com sua carreira e desejosa apenas de um amante que a satisfizesse sexualmente, era incapaz de compreender o que ele tentava alcançar, e viver em conformidade.

O ano de 1922 foi de intensa atividade profissional para Artaud, como ator e desenhista. A companhia de Dullin saiu em excursão e apresentou-se também em Paris, no Vieux Colombier e em outras salas. Em fevereiro, Artaud fez Anselmo, em *O Avarento*, de Molière, e a 2 de março apareceu em cena em dois papéis importantes: em *Moriano et Galvan*, de Alexandre Arnoux, peça para a qual havia desenhado tanto o cenário quanto as vestimentas, fez o Rei dos Mouros, Galvan, e, na mesma noite, representou Sottinet, em *Le Divorce*, de Regnard. Um terceiro espetáculo naquela mesma noite contava com sua participação: ele era autor do guarda-roupa do entreato *Les Olives*, de Lope de Rueda. A 20 de junho, conquistou sucesso crítico em outro papel importante, o de Basílio, Rei da Polônia, em *A Vida é um Sonho*, de Calderón; Dullin representou o Príncipe Sigismundo e Genica Athanasiou, Estrela. Artaud também desenhou os trajes. Um jornal assinalou que Artaud conseguira combinar grande simplicidade com maravilhosa dignidade real.

Artaud retornou a Marselha no verão e ali, na Exposição Colonial, ficou vivamente impressionado com um grupo de dançarinos cambojanos, que apresentavam um número sobre a reconstrução do Templo de Angkor, experiência que para ele prefigurou a experiência ainda mais decisiva de sua descoberta do Teatro de Dança Balinesa, na Exposição Colonial de 1931, em Paris.

Em outubro, Dullin mudou finalmente seu teatro para uma sede definitiva, o prédio da Praça Dancourt, em Montmartre, que ficou famoso como Théâtre de L'Atelier. Artaud continuou a interpretar papéis importantes, mas começou a aborrecer Dullin por insistir em tornar sempre mais bizarras as interpretações desses papéis. Em *O Prazer da Honestidade*, de Pirandello, na qual fazia um dos membros da diretoria de uma empresa comercial, Artaud entrou em cena caracterizado à maneira altamente estilizada do teatro chinês clássico. "Uma caracterização simbólica, ligeiramente fora de lugar numa comédia moderna"[1], era a opinião Dullin mais de um quarto de século depois. Em *Huon de Bordeaux*, de Alexandre Arnoux, Artaud representou o Imperador Carlos Magno. Durante um dos ensaios, entrou em cena de quatro pés e caminhou como um animal até seu trono. Dullin discordava de sua interpretação extravagante do caráter do velho Imperador e tentou obstá-lo. Artaud levantou-se repentinamente e disse, com um gesto de total desprezo: "Muito bem! Já que insiste na verdade! (*Oh! Si vous travaillez dans la verité! Alors!*)

Apesar disso, obteve ponderável sucesso e a aprovação de Dullin em algumas outras produções, especialmente em *Antígona*, de Cocteau, estreada a 20 de dezembro de 1922, que atraiu "tout Paris". Genica Athanasiou fez o papel do título, Artaud representou Tirésias e Dullin, Creonte. Cenário de Picasso, guarda-roupa de Coco Chanel e música de Arthur Honegger. Além disso, a noite da es-

tréia produziu um escândalo tipicamente parisiense. Dois grupos diferentes de adversários de Cocteau tentaram impedir o espetáculo: Raymond Duncan, irmão de Isadora, achando que Cocteau havia traído o verdadeiro espírito grego, e André Breton e seus surrealistas, deplorando a queda de Cocteau no mundo da moda.

Após seu choque com Dullin a respeito de sua interpretação de Carlos Magno, Artaud afastou-se do Atelier e entrou para a companhia de Gorges Pitoeff, na *Comédie des Champs-Elysées*. Jean Hort, ator suíço também participante do grupo naquela época, descreve Artaud como aparentando pouco mais de vinte anos, embora ele já estivesse se aproximando dos vinte e sete. No palco, porém, durante a representação, diz Hort, sua intensidade e a tensão febril que lhe enrijecia o corpo permitiam-lhe parecer muito mais velho, na verdade a idade que desejava. "Ainda estou vendo", diz Hort, "a palidez de seu rosto, as faces sombreadas nas quais as continuadas tensões ainda não haviam cavado sulcos permanentes. Seu cabelo castanho ainda invadia fundo sua fronte, que, mais tarde, livre dele, teria uma aparência tão notável. Ainda posso ver-lhe os olhos azul-esverdeados, muitas vezes febris, seu corpo frágil... E suas mãos!" [2].

Na Comédie des Champs-Elysées, Artaud apareceu em vários papéis de coadjuvante: foi designado para fazer o "ponto" em *Seis Personagens em Busca de um Autor*, de Pirandello, mas não compareceu aos últimos ensaios e teve de ser substituído; mais tarde foi-lhe permitido retomar o papel; foi Jackson em *Quem Leva a Bofetada*, de Leonid Andreiev; e um robô em *RUR*, de Capek, dirigido por Kommissarjevsky. Em 1924, tomou parte em dois filmes: *Faits Divers*, de Claude Autant-Lara e *Surcouf*, de Luitz-Morat, rodado em locação na Bretanha, naquele verão; nesta película, ele fazia o importante papel de um vil traidor. Um trabalho de ator que combinava teatro e cinema foi a primeira apresentação de *Matusalém*, de Ivan Goll, no Théâtre Michel, peça vanguardista que incluía trechos filmados (nestes, sob a direção de Jean Painlevé, Artaud fazia os papéis de oficial, de bispo e de labrego).

Enquanto se firmava como homem de teatro e se distinguia no cinema, Artaud prosseguia sua atividade literária. Seus poemas foram publicados em periódicos como *Mercure de France* e *Action*, bem como em *Demain*, do Dr. Toulouse: deste, Artaud compilou uma antologia de textos, *Au Fil des Préjugés*, publicada em 1923. E D. H. Kahnweiler, famoso *marchand* e editor, que ele havia conhecido através de amigos artistas (André Masson, Elie Lascaux e Joan Miró), lançou o primeiro livro de Artaud, um magro volume de poemas, *Tric-Trac du Ciel*, edição limitada a cem exemplares.

O desenvolvimento mais importante, porém, decisivo para toda a carreira de Artaud, foi sua famosa correspondência com Jacques Rivière, o influente diretor da *Nouvelle Revue Française*, a publicação literária periódica mais importante da França. Artaud havia mandado alguns dos seus poemas à *NRF* e, a 1 de maio de 1923, Rivière respondeu-lhe que se sentia impossibilitado de publicá-los. Contudo, eles lhe haviam despertado interesse ao ponto de desejar conhecer pessoalmente o autor: poderia Artaud procurá-lo, em qualquer sexta-feira que lhe conviesse, entre as quatro e as seis? No dia 5 de junho, Artaud foi visitar Rivière. Na mesma noite, escreveu-lhe longa carta em resposta às críticas a seu trabalho feitas por Rivière durante a conversa entre eles. Artaud admitia a má qualidade de seus poemas mas explicava a seguir a dificuldade peculiar que sentia:

> Sofro de uma terrível doença do espírito. Meu pensamento foge-me de todas as maneiras possíveis, do simples fato do pensamento em si mesmo ao fato externo de sua materialização em palavras. As palavras, a conformação das frases, o fio interior dos pensamentos, as simples reações da mente — estou sempre em busca do meu ser intelectual. Quando, por isso, ocorre *apoderar-me de uma forma*, embora imperfeita, anoto-a, receoso de vir a perder toda a idéia. Estou abaixo de meu próprio nível, bem o sei, sofro com isto, mas prefiro submeter-me a morrer de vez (*OC*, I, 30).

Devemos acentuar que Artaud não aduziu esse argumento — o de sofrer de uma perturbação nervosa —, como atenuante à sua falta de talento. Chamou a atenção de Rivière para o fato de que o que ele queria dizer não se reduzia a mera apologia pessoal, mas suscitava importantes questões de ordem geral: os escritos brotados de uma tremenda luta pela expressão e, portanto, mais imperfeitos em sua forma e elegância seriam menos merecedores de publicação do que os poemas fáceis mas formalmente mais acabados? A resposta de Rivière mostrou que não entendera completamente este ponto. Limitava-se a assegurar a Artaud que, com um pouco mais de aplicação, ele bem poderia fazer melhor e ser publicado na *NRF*. Mais de seis meses passados, a 29 de janeiro de 1924, Artaud, que obviamente ponderava as observações consoladoramente insensíveis de Rivière, voltava ao ataque: os produtos de uma luta tão ferrenha pela expressão não seriam verdadeiramente valiosos? "Sou um homem que muito sofreu mentalmente e, por isso, *tenho o direito* de falar" (*OC*, I, 38). Juntou à carta um poema novo, *Cri*. Não obteve resposta e, a 24 de março de 1924, Artaud reclamou laconicamente a devolução de suas cartas e seus manuscritos. Rivière respondeu-lhe no dia seguinte, desculpando-se. Reconhecia o

interesse do trabalho de Artaud. Indagava, porém, como era possível que, se realmente Artaud tinha tais dificuldades em captar o fluxo de seu pensamento no ato de expressá-lo no papel, pudesse alcançar, ao descrever essa mesma incapacidade, tais alturas de lucidez e eloqüência. Rivière advertia Artaud contra as teorias literárias que insistiam na máxima espontaneidade de expressão, como as dos surrealistas, e aconselhava-o, um tanto patronalmente, a trabalhar duro na tentativa de aperfeiçoar a habilidade de traduzir seus pensamentos em padrões formais. A correspondência continuou até 8 de junho e dela resultou a sugestão de Rivière de publicar, em vez dos poemas remetidos por Artaud, a correspondência sobre a "rejeição" dos poemas. Rivière queria que Artaud permanecesse anônimo, mas este insistiu em que nada fosse escondido.

A *Correspondence avec Jacques Rivière* apareceu no número de setembro de 1924 da *NRF* e, posteriormente, em livro. Sua importância é primordial, não apenas por haver tornado bem conhecido o nome de Artaud, habilitando-o a passar a colaborador do órgão mais influente da elite cultural francesa, mas principalmente por assinalar a ruptura decisiva para seu desenvolvimento como escritor. Este encontrava finalmente um assunto para escrever: seu caso pessoal, sua incapacidade como paradigma do problema da própria arte. A rejeição de Rivière provocara-o ao exame de seu próprio problema e à compreensão de que tal contrariedade era de importância e significação gerais. Só alguns meses antes, em comentário publicado numa pequena revista de ocasião lançada por ele em fevereiro de 1923 (*Le Bilboquet*, do qual saíram apenas dois números), Artaud sentia de maneira inteiramente diferente com respeito ao problema de captar o pensamento em poesia e tinha, com efeito, endossado a concepção de Rivière de que tudo era uma questão de trabalho duro e de técnica:

> A suprema arte consiste em emprestar à expressão de nosso pensamento o rigor e a verdade de sua estratificação original, através da habilidade de uma retórica bem aplicada... E a arte consiste em levar essa retórica ao ponto de cristalização necessário a obter-se uma completa fusão com certos modos de ser, verdadeiros, da emoção e do pensamento. Numa palavra: o único escritor que permanece é aquele capaz de ter feito essa retórica comportar-se como se *fosse* o próprio pensamento e não apenas a sua forma (*geste*) exterior (*OC*, I, 269).

Por outro lado, na correspondência com Rivière, Artaud não apenas reconhecia o fato de julgar impossível captar em palavras, no ato de escrever, sua emoção e seu pensamento (o que não passaria de uma incapacidade pessoal e profundamente lamentável), como

insistia em que a escritura registradora dessa falha, ou, na verdade, a impossibilidade de jamais alcançar pleno êxito em captar o próprio pensamento, transcendia as rasas e fáceis realizações daqueles que utilizavam a retórica para mascarar essa impossibilidade. (Aqui há paralelos bem próximos da atitude de Beckett ante a escritura como busca não do êxito mas de uma minimização do insucesso).

A correspondência com Rivière revelou Artaud a si mesmo: pela primeira vez deparava com um tema próprio, em lugar de seguir as linhas convencionais de escrever poesia sobre os macaquinhos dos tocadores de realejos da sorte, a neve recém-caída ou, *helás*, o Amor. O novo tema encontrado era ele próprio, seu caso particular. No ano seguinte, publicou dois pequenos volumes, de escritos diversos, que mostram claramente sua mudança para a nova temática. São eles *L'Ombilic des Limbes* (título difícil de traduzir, talvez melhor vertido como *O Umbigo* — isto é, ponto focal ou centro — *do Limbo)*, lançado em julho de 1925: e *Le Pèse-Nerfs* (igualmente difícil de traduzir, talvez "Balança na qual pesar nossos nervos"), que se lhe seguiu em agosto. A frase inicial de *L' Ombilic des Limbes* demonstra o quanto Artaud se havia afastado do conceito convencional do poeta e do homem de letras: "Quando outros querem produzir obras de arte, eu aspiro apenas a revelar meu próprio espírito (*OC*, I, 61). E *Le Pèse Nerfs* contém repetidas assertivas da consciência recém-adquirida por Artaud e seu orgulho de ser um caso especial: "Eu sou aquele que experimentou mais intimamente o entorpecente deslocamento de sua linguagem em relação ao seu pensamento" (*OC*, I, 119); e seu desprezo por aqueles cuja meta essencial é escrever bem: "Toda escritura é porcaria. Os que se aventuram a tentar reduzir a termos precisos algo que lhes vai no pensamento são porcos..." (*OC*, I, 120).

A adesão formal de Artaud ao movimento surrealista, algumas semanas após a publicação de sua correspondência com Rivière, pode ser tida igualmente como conseqüência direta e lógica de sua rejeição da noção convencional de "literatura". Já que o laborioso processo de fixação do pensamento e da emoção através da aplicação de técnica e habilidade, a *arte*, é desmascarado como mera pretensão e contrafação; já que o movimento da mente ao formar a emoção e o pensamento é reconhecido como mais importante do que a elegância e o refinamento de sua expressão; então a *escritura automática*, como é pregada — senão sempre praticada —, pelos surrealistas, seria a resposta. Artaud foi apresentado aos surrealistas por André Masson. A partir de outubro de 1924, ele começou a participar ati-

vamente do movimento surrealista: colaborou em periódicos como *La Révolution Surrealiste* e *Disque Vert* e, em janeiro de 1925, tornou-se diretor do Bureau Surrealiste de Recherches. Afora acaloradas discussões sobre o conteúdo da filosofia surrealista, o trabalho desse departamento de pesquisas consistia na coleta de material (escrita automática, sonhos), na tentativa de desenvolver "meios e modos para uma investigação surrealista dentro dos limites do pensamento surrealista" (*OC*, I, 344) e estabelecer critérios pelos quais o pensamento autenticamente surrealista pudesse ser reconhecido.

Artaud foi designado coordenador do terceiro número de *La Révolution Surrealiste* (15 de abril de 1925) e ele próprio escreveu grande número dos textos nele contidos. A capa anunciava ousadamente que 1925 era "O Fim da Era Cristã". No corpo da revista havia cartas escritas por Artaud ao papa e aos reitores de universidades da Europa, rejeitando tanto o cristianismo quanto a lógica ocidental; eram seguidas de cartas ao Dalai Lama e às escolas budistas, concitando-os a colaborar na eliminação dos usos ocidentais: "Ensina-nos, ó Lama, a levitação material do corpo e como nos libertarmos da prisão à terra" (*OC*, I, 340), "Como vós (as escolas de Buda), rejeitamos o progresso: vinde, derrubai as nossas habitações" (*OC*, I, 343).

Enquanto estava empenhado em intensa atividade pelos surrealistas e em contato estreito com André Breton, Robert Desnos, Aragon, Eluard, Max Ernst, Raymond Queneau e muitas outras personalidades estimulantes, Artaud tinha de continuar sua carreira de ator de cinema. Seu pai falecera a 7 de setembro de 1924, poucas semanas depois dele haver aderido ao grupo surrealista. Isto significava o fim da ajuda financeira de Marselha. A mãe de Artaud mudou-se para Paris, onde vivia em condições relativamente modestas, e o filho tinha de prover o próprio sustento. O cinema parecia a fonte mais viável de uma renda segura, particularmente porque o tio de Artaud, que o ajudara a tomar pé na indústria, estava contente com os êxitos do sobrinho. Em junho de 1925, Artaud passou algumas semanas na Itália, na locação de um filme de Marcel Vandal *(Graziella);* em agosto, trabalhou em *Le Juif Errant,* de Luitz-Morat. O teatro, porém, continuava a ser sua preocupação principal. Entre os surrealistas que conheceu figurava o dramaturgo Roger Vitrac, que compartilhava muitas das idéias e ambições de Artaud. Durante o ano de 1926, eles formularam gradativamente a idéia de um teatro de vanguarda voltado para a exploração das idéias dramáticas ligadas à concepção surrealista, um teatro do fantástico e do grotesco, do sonho e da obsessão, a chamar-se Théâtre Alfred Jarry.

Vitrac, Artaud e Robert Aron procuraram o Dr. René Allendy e sua esposa, Yvonne, em 26 de setembro de 1926, pedindo-lhes ajuda na obtenção de fundos para essa arriscada empresa. René Allendy é outro dos psiquiatras esclarecidos (como o Dr. Toulouse e, mais tarde, o Dr. Ferdière, em Rodez) que representaram papel tão importante na vida de Artaud. Psicanalista famoso (em 1927, Artaud submeteu-se a algumas sessões de tratamento com ele), interessava-se igualmente pela parapsicologia e o ocultismo e dirigia um *Groupe d'Études Philosophiques et Scientifiques pour l'Examen des Tendences Nouvelles,* na Sorbonne. Sua esposa, Yvonne, mulher de grande encanto e inteligência, interessava-se grandemente pelas artes. Ela decidiu ajudar Artaud, Vitrac e Aron (que atuava como administrador do projeto) e conseguiu angariar 3.000 francos.

Em sua edição de novembro de 1926, a *Nouvelle Revue Française* (editada, após a morte de Jacques Rivière em fevereiro de 1925, por Jean Paulhan, que se tornou amigo íntimo de Artaud e representou importante papel em sua vida) publicou o *Primeiro Manifesto do Teatro Alfred Jarry.* Este documento já contém muitas das idéias desenvolvidas mais tarde por Artaud sobre um teatro da crueldade. Se o teatro não passava de representação, o mundo era um lugar sério demais para desfrutá-lo. "Se o teatro não é apenas jogo, se é uma realidade genuína, por que meios poderemos dar-lhe aquele *status* de realidade, fazer de cada espetáculo uma espécie de evento? Eis o problema que nos cabe solucionar" (*OC*, I, 11). Como exemplo do tipo de espetáculo ao mesmo tempo teatral e real, o manifesto cita a invasão policial de um bordel, com a disposição, feita balé, dos policiais ao cercarem o local, seguida do cortejo das prostitutas detidas sendo conduzidas dali como gado para a matança. "A isto queremos chegar: a que, em cada representação, assumamos um grave risco; a que todo o interesse de nosso esforço resida em sua seriedade. Não é à mente ou aos sentidos de nossa platéia que nos dirigimos, mas à sua existência como um todo. À deles e à nossa" (*OC*, II, 13). De tal maneira que, finalmente, a platéia "vá ao teatro como vai ao cirurgião ou ao dentista" (*OC*, II, 15). O folheto lançado pelo novo grupo para anunciar sua primeira temporada (1926/7) prometia, entre outras coisas, várias peças de Jarry ainda não representadas, *A Tragédia do Vingador,* de Tourneur, e *Dream Play,* de Strindberg. Nem todos esses projetos foram executados.

Os preparativos para o *Théâtre Alfred Jarry* puseram Artaud em conflito com os surrealistas. Já em setembro de 1925, menos de um ano depois de sua adesão a eles, Artaud escreveu a Genica Athanasiou contando-lhe ter recebido uma carta insolente de Breton "sobre Vitrac, na qual o trata de vilão e mais ou menos ordena-me que rompa com ele"[3]. Vitrac brigara com Eluard e tinha sido expulso pelos surrealistas, em dezembro de 1924. Ao tornar-se mais estreita a associação de Artaud com Vitrac, os surrealistas começaram a censurá-lo pelo seu suposto comercialismo ao continuar a aparecer como ator de cinema e tentar lançar empresa teatral própria. Quando Breton e seus seguidores resolveram converter a revolução puramente literária em política e anunciaram sua adesão coletiva ao Partido Comunista, o rompimento tornou-se inevitável.

Em fins de novembro de 1926, numa reunião no café *Le Prophète*, Artaud e Philippe Soupault foram formalmente expulsos pelos surrealistas. A linguagem usada com referência a Artaud no documento oficial relacionando sua transgressão é extremamente forte. Tratando-o de indivíduo animado de verdadeira bestialidade, acusam-no de não "querer ver na Revolução nada além da mudança de condições interiores da alma, atitude própria de débeis mentais, impotentes e covardes. Nunca, em qualquer campo, sua atividade (era também ator de cinema) se constitui em algo mais que concessões para nulificar... Deixêmo-lo à sua repulsiva mistura de sonhos, vagas assertivas, insolência sem propósito e manias..." (*OC*, I, 445). Como insulto final, o documento insinua que Artaud não seria incapaz de cometer a transgressão definitiva, a reconversão à fé cristã. Embora isto efetivamente tenha ocorrido cerca de dez anos mais tarde, a única base para supor um tal passo em 1926 eram alguns contatos que Artaud mantivera com Jacques Maritain.

Este documento não foi tornado público na ocasião. Todavia, Breton, Aragon, Eluard, Péret e Unik firmaram conjuntamente um panfleto (provavelmente escrito por Breton), *Au Grand Jour* (À Luz do Sol) anunciando sua adesão ao Partido Comunista e a expulsão de Artaud e Soupault. Artaud respondeu, no verão de 1927, num panfleto próprio, *A la Grande Nuit ou le Bluff Surréaliste*, no qual contra-atacava com idêntica ferocidade: "... O surrealismo não morreu no dia em que Breton e seus adeptos julgaram que tinham de aderir ao comunismo e buscar, no reino do fato e da matéria, a realização de um esforço que se não poderia desenvolver normalmente a não ser nos recessos mais profundos do cérebro?" (*OC*, I, 364). Artaud insistia em que o plano social, material, *exterior*, não tinha qualquer interesse para ele, por ser apenas pálido reflexo das realidades interiores.

Apesar da aspereza dessa troca de insultos, o nome de Artaud ainda aparecia ocasionalmente em publicações surrealistas. E até ao fim de sua vida, André Breton foi uma das pessoas que se mantiveram mais ligadas a ele e representaram um papel importante em sua vida de fantasia em Rodez.

Participar como ator em filmes, função tão desprezada pelos surrealistas, continuava a ocupar Artaud e a proporcionar-lhe dinheiro. Em 1927, teve dois dos seus papéis mais famosos: o de Marat, em *Napoleão*, de Abel Gance, e o do frade que acompanha Santa Joana até o poste, no grande filme de Carl Theodor Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc*. Representou ainda um jovem intelectual soldado, em *Verdun, visions d'histoire*, de Léon Poirier, o que lhe valeu muitos ataques da esquerda intelectual de Paris, pois o filme fora lançado com apoio oficial como obra patriótica. E passou a interessar-se pelo cinema como uma forma de arte que podia ser utilizada na realização de algumas idéias dos surrealistas. Em novembro de 1927, a *Nouvelle Revue Française* publicou seu roteiro para um desses filmes, *La Coquille et le Clergyman* (A Concha e o Clérigo), que entrou efetivamente em produção sob a direção de Germaine Dulac, uma das primeiras mulheres realizadoras da história do cinema. Artaud, porém, estava profundamente descontente com o enfoque de Dulac de seu roteiro que, embora bizarramente irrealista, ele queria ver tratado como real, e ela havia transformado numa série de imagens de sonho. Quando o filme foi exibido pela primeira vez, no Studio des Ursulines, a 18 de fevereiro de 1928, Artaud e alguns dos seus amigos tentaram impedir a projeção gritando insultos à diretora. Posteriormente, quando *L'Age d'Or* e *Le Chien Andalou*, de Buñuel, e *Le Sang d'un Poète*, de Cocteau, foram saudados como obras pioneiras de um cinema de imagens de sonho, Artaud, num tom de irritação, chamou a atenção para o fato de seu filme haver precedido todos aqueles e ser, de fato, muito melhor que qualquer deles.

Nesse entretempo, o *Théâtre Alfred Jarry* nascia. Não tinha companhia permanente nem sede definitiva e consistia apenas de seus três iniciadores, que planejavam, a cada caso, apresentar suas produções com elencos *ad hoc*, em teatros alugados por algumas noites. O primeiro espetáculo tinha programa triplo: uma peça curta, "gigogne", de Max Robur (pseudônimo de Robert Aron); um divertimento musical de Artaud, *Le Ventre Brûlé ou La Mère Folle*, cujo texto fora perdido (dizia-se ser um tratamento humorístico do conflito entre o cinema e o teatro, descrito por um certo crítico como "uma curta alucinação, quase sem texto, na qual o autor condensou uma síntese da vida e da morte", acrescentando que "deixava uma impressão ex-

tremamente forte e duradoura de estranheza" (*OC*, IV, 380); e uma peça predominantemente surrealista, ou melhor, proto-absurdista, de autoria de Vitrac, *Les Mystères de l'Amour*. Os ensaios tiveram início em maio de 1927, no *Théâtre de l'Atelier*, que Dullin pusera à disposição do grupo; os espetáculos deveriam ter lugar no *Théâtre de Grenelle*, no qual apenas o ensaio final foi realizado, na noite anterior à estréia.

Dessa primeira produção do *Théâtre Alfred Jarry* foram feitos apenas dois espetáculos (a 1 e 2 de junho de 1927). A imprensa não lhe foi de modo algum desfavorável, mas seria exagero dizer-se que o empreendimento causou um impacto muito maior do que o de outras produções experimentais de amostragem em Paris. Aron teve um déficit de quase 7.000 francos, que pagou do próprio bolso.

Mas enquanto Artaud tentava ganhar a vida atuando em filmes, as atividades do *Théâtre Alfred Jarry* prosseguiam. A 14 de janeiro de 1928, montava sua segunda produção na *Comédie des Champs Elysées*. Tratava-se de uma mistura ainda mais curiosa. Metade do programa consistia da versão sem cortes do filme de Pudovkin sobre o romance *A Mãe*, de Máximo Gorki, uma das obras-primas do cinema soviético, cuja exibição nos cinemas tinha sido proibida pela censura. A outra metade da sessão era a apresentação teatral do que tinha sido anunciado como "um ato de uma peça, de autor cujo nome mantemos em segredo, e que tampouco nos deu autorização para encená-la". Isolados do seu contexto, os diálogos extensos desse fragmento de peça resultaram incompreensíveis e tediosos para a platéia que, inquieta, deu voz à sua insatisfação. Na verdade, tratava-se do terceiro ato de *Partage de Midi*, de Claudel, e era clara a intenção de expor-lhe a verbosidade e o tédio e expô-la ao ridículo. Breton, que estava na platéia, foi dos primeiros a compreendê-lo e a gritar: "Calem-se, seus idiotas, isto é de Claudel!" Quando baixou o pano, Artaud apareceu à boca de cena e anunciou: "A peça é de Paul Claudel, embaixador da França — um infame traidor!" Os surrealistas, presentes em bloco, deliraram e parecia que iriam perdoar os muitos pecados e insultos anteriores de Artaud. Os demais espectadores, porém, juntamente com a imprensa oficial, ficaram profundamente escandalizados e indignados. A mesma posição tomou a *Nouvelle Revue Française*, editora de Claudel, cujo *copyright* tinha sido violado e à qual Artaud tanto devia pela divulgação de sua aventura teatral. Até mesmo as relações de Artaud com Genica Athanasiou sofreram. Ele a fizera representar o papel de Ysé, sem lhe dizer quem havia escrito a peça, e discutira com ela a interpretação do texto. Por outro lado, o escândalo alcançara um objetivo: tornara bem conhecidos Artaud e sua iniciativa.

Se o objetivo era o escândalo, a aventura seguinte do grupo conseguiu reeditá-lo. Desta vez, porém, não foi o *establishment* mas os surrealistas a se sentirem escandalizados. Logo desde o começo, Artaud tinha planejado produzir a peça de Strindberg, *Dream Play*. A senhora Allendy contava com amigos na colônia sueca de Paris e foi sugerido que a Embaixada da Suécia subsidiasse a produção de uma peça de um grande escritor sueco. Artaud deu seu acordo. Contratou um elenco excelente, que incluía Tânia Balachova, Raymond Rouleau e Etienne Decroux (famoso, mais tarde, como grande mímico). Dois espetáculos foram planejados, a ser realizados a 2 e 9 de junho de 1928, no Théâtre de l'Avenue. O primeiro constituiu-se numa reunião brilhante da alta sociedade: o embaixador da Suécia, o Príncipe George da Grécia, a Duquesa de Rochefoucauld, Paul Valéry e numerosos jornalistas estrangeiros estavam na platéia. Compareceram também uns trinta surrealistas, que ocuparam as primeiras filas de poltronas. Furiosos com Artaud por ter aceito subsídios de um governo estrangeiro e se aliado à nata da sociedade, esses intrometidos surrealistas gritaram insultos aos atores, acusando-os de estar a soldo do capitalismo sueco. Artaud replicou do palco que somente concordara em produzir a peça porque o próprio Strindberg tinha sido vítima do *establishment* sueco. Nesse instante alguns suecos deixaram o teatro. Uma cena memorável.

Mas o pior estava para vir: do ponto de vista dos surrealistas, aquilo era o cúmulo da traição abjeta por parte de Artaud. O segundo espetáculo estava programado para uma semana depois do primeiro, em matinê, a 9 de junho. Receosos de novas perturbações, Artaud e Aron anunciaram que estavam dispostos a recorrer a todos os meios disponíveis para impedir a repetição. Esses meios consistiam de... polícia. Breton, Sadoul, Unik e outros surrealistas foram presos à entrada. Segundo Breton, o próprio Artaud estava à porta, apontando seus antigos amigos a "les flics" (aos "tiras").

Robert Aron declarou-se enfarado e retirou-se. Vitrac e Artaud, porém, partiram para nova produção. Tratava-se desta vez de uma peça do próprio Vitrac, *Victor ou les Enfants au Pouvoir*, sem dúvida a única peça nova verdadeiramente importante apresentada pelo Théâtre Alfred Jarry. Esta peça brilhante, que apresenta o entrecho de uma farsa de alcova francesa convencional vista através dos olhos de uma criança hiperinteligente, incapaz de sondar os mistérios do sexo que levam os mais velhos a um comportamento irracional, proporcionou a Artaud excelente oportunidade para brilhar como diretor. Tânia Balachova figurava novamente no elenco. A atriz, que ia representar Ida Mortemart, a bela aflita por uma vontade irreprimível de traquear, retirou-se horrorizada. Numa carta impressa no programa,

Artaud explicava à sua substituta, Domenica Blazy, que aquela personagem representa a intrusão do lado sórdido da matéria no reino da beleza espiritual. *Victor* foi levada à cena três vezes na Comédie des Champs-Elysées, a 24 e 29 de dezembro de 1928 e 5 de janeiro de 1929. Muitos críticos mostraram-se chocados, raros perceberam a força e a originalidade da peça e de sua produção. Um deles lhe fez curioso e condicional elogio: *se* fosse verdade que *Ubu Roi* era uma obra-prima, então *Victor,* que podia ser tida como uma espécie de continuação de "Ubu", também poderia ser classificada como obra-prima! Os correspondentes estrangeiros em Paris, menos comprometidos com as convenções do teatro francês, viram o assunto com mais clareza. Paul Block, do *Berliner Tageblatt,* considerou-a a experiência teatral mais curiosa que vira em oito anos como correspondente na França; e o correspondente do *Lidove Noviny* de Praga viu claramente a própria condição humana como *leitmotiv* de *Victor,* sujeita, como realmente é, a ser maculada pela impureza da matéria.

Victor, quarta produção do Théâtre Alfred Jarry, foi também a última. O Visconde de Noailles deu outros 20.000 francos a Artaud, em novembro de 1929, a fim de capacitá-lo a prosseguir, mas essa quantia ainda se revelou insuficiente. Durante os seis anos seguintes, Artaud tentou desesperadamente obter nova oportunidade de dirigir uma peça nos palcos de Paris. E quando, por fim, o conseguiu, em 1935, foi para ele uma catástofre.

Tendo sofrido uma reversão no teatro, Artaud voltou-se de novo para o cinema. Necessitava desesperadamente de dinheiro, nem que fosse apenas para poder retomar suas aventuras teatrais. Tinha esperanças de vender alguns roteiros para filmes e, por meio deles, ingressar na produção cinematográfica. Com este objetivo em mente, escreveu um tratamento fílmico do romance *O Senhor de Ballantrae,* de R. L. Stevenson (que registrou na Association des Auteurs du Film em 26 de abril de 1929) e fez uma tradução livre da novela gótica de Lewis, *O Monge,* publicada em livro em 1931. Nenhum desses projetos de filmes se materializou. Artaud, porém, continuou sua carreira de ator. Apareceu numa adaptação de *L'Argent,* de Zola, dirigida por Marcel Herbier, e, na primavera de 1929, passou vários meses em Nice representando o papel de um cigano no épico *Tarakanova,* de Raymond Bernard, filme de grande êxito. Nos primeiros anos do cinema falado, algumas produtoras européias faziam seus filmes em duas versões, em idiomas diferentes, utilizando os mesmos cenários e guarda-roupas. A prática era especialmente popular na Alemanha, e Artaud foi várias vezes a Berlim tomar parte nas versões francesas de produções alemãs. Uma delas, em 1930, foi o filme de G. W. Pabst,

A Ópera dos Três Vinténs, baseado na obra de Brecht. A versão geralmente exibida desse clássico é alemã, que tem Rudolf Forster como Mac the Knife e Carola Neher no papel de Polly. Existe, porém, uma versão francesa da *Opéra de Quat'Sous,* com Albert Préjean no papel de Mac the Knife. Nesta versão, Artaud representa o jovem que, logo ao início do filme, convida Peachum a juntar-se à sua organização de mendigos e lhe mostra os métodos pelos quais se pode despertar a piedade humana. Deste modo, a vida de Artaud toca a de Brecht. Como Brecht, Artaud não gostava da adaptação da peça feita por Pabst; mas admirava a obra de Brecht.

Artaud ficou fascinado por Berlim. "Se não sofresse essas minhas dores de cabeça perpétuas", escreveu ele ao Dr. Allendy, em julho de 1930, "saborearia muito a vida de Berlim, cidade de luxo fantástico e espantosa licenciosidade. O que vejo me assombra constantemente. Levam a toda parte a sua obsessão pelo erotismo, mesmo às vitrinas, nas quais todos os manequins empinam os ventres..." (*OC,* III, 193). Entre 1931 e 1935, Artaud visitou Berlim várias vezes. Durante a guerra, em Rodez, proclamava ter-se avistado com Hitler no Romanisches Café, ponto de encontro de intelectuais e atores. Isto talvez não passe de uma das fantasias a que se entregava naquele período de internação no asilo. Mas também pode ter sido verdade. Não há razão pela qual Hitler não tenha ocasionalmente sido visto no Romanisches Café.

Os filmes nos quais Artaud participava eram cada vez de pior qualidade (trabalhava principalmente para Raymond Bernard, filho de Tristan Bernard — *Faubourg Montmartre, Les Croix de Bois* — e Marcel Herbier — *La Femme de Nuit*); e o trabalho que conseguia no cinema não era suficiente para lhe proporcionar uma renda aceitável. Sua luta pela vida tornou-se cada vez mais desesperada. Já em março de 1928, ele tinha sido convidado pelo grupo de estudos do Dr. Allendy para uma conferência na Sorbonne sobre *A Arte e a Morte;* um ano mais tarde, Robert Denoel editou um livrinho com o mesmo título, *L'Art et la Mort,* contendo certo número de textos publicados anteriormente na imprensa. Apenas a reflexão de abertura não fora previamente publicada, mas parece curta demais para ter constituído uma conferência completa e talvez seja simplesmente um fragmento dessa conferência. É notável sobretudo por celebrar a utilidade das drogas na recriação daquele estado mental de extrema lucidez de que somente as crianças são espontaneamente capazes.

Artaud colaborava também com breves comentários e recensões para a *Nouvelle Revue Française* e chegou mesmo a escrever, para

ganhar algum dinheiro, reportagens fingidas de primeira mão sobre as ilhas Galápagos e os bordéis de Shanghai, para a revista *Voilà*.

Contudo, jamais perdeu de vista seu objetivo principal: revolucionar o teatro. Em julho de 1931, visitou a Exposição Colonial no Bois de Vincennes e ali passou por uma das experiências-chave de sua vida: no terraço do templo indonésio que sediava a exposição do império colonial holandês, viu um espetáculo de dança balinesa. Artaud ficou profundamente excitado: todas as suas idéias de um teatro não-verbal, mágico teatro de luz, cor e movimento pareciam-lhe realizadas ali. Seu artigo sobre o teatro de Bali, mais tarde republicado em *Le Théâtre et son Double*, apareceu na edição de outubro de 1931 da *Nouvelle Revue Française*. Com ele se inicia uma série de ensaios teóricos sobre o teatro, alguns originariamente escritos para conferências na Sorbonne, que mais tarde serviu de base à elaboração do livro de Artaud de maior influência: *Le Théâtre et son Double*.

A partir de 1931, Artaud deu-se a uma busca desesperada dos meios para lançar seu próprio teatro. No início de 1932, conseguiu persuadir Louis Jouvet a permitir-lhe ser assistente de produção de uma peça de Alfred Savoir, *La Patissière du Village*. Artaud, porém, desperdiçou a oportunidade de firmar-se num teatro estabelecido ao expressar idéias extravagantes, que aquela peça convencional não podia simplesmente sustentar. Em carta a Jouvet (5 de fevereiro de 1932), ele sugeria que na cena do sonho, ao final da peça, uns vinte bonecos gigantes, cada qual com mais de quatro metros de altura, aparecessem no palco movimentando-se ao compasso de uma marcha militar a que se adicionariam harmonias orientais, fazendo-a estranha, enquanto fogos de artifício de Bengala explodiam em torno deles. Cada um desses bonecos levaria na mão um objeto simbólico: um deles, por exemplo, carregaria o Arco do Triunfo nos ombros. Não é de espantar que Jouvet se tenha amedrontado e abandonado Artaud.

Artaud, impávido, procurou Dullin e sugeriu que lhe devia ser entregue a direção de *Woyzeck*, de Buechner, uma de suas peças favoritas. Em carta a Jean Paulhan, editor de *NRF* e que havia colaborado na tradução de *Woyzeck*, datada de 7 de março de 1932, Artaud menciona esse plano e acrescenta ter encontrado um patrocinador capaz de entrar com dinheiro para um projeto "que podia ser para o teatro o que a *NRF* é para a literatura". Artaud sentiu que este patrocinador, Monsieur de Grinief, diretor do Comptoir National Cinematographique, podia ser persuadido a financiar a arriscada iniciativa, se esta contasse com o apoio dos principais intelectuais reunidos em torno da *NRF* — André Gide, Paul Valéry, Valéry Larbaud, Julien Benda e, naturalmente, o próprio Paulhan e também Gaston Gallimard,

chefe da empresa editora da *NRF*. Paulhan não se mostrou indiferente. Concordou em publicar um artigo de Artaud que seria programa e manifesto de um tal teatro novo.

Porém, todo o projeto transpirou prematuramente na imprensa. A 26 de julho de 1932, o *Intransigeant* publicava um artigo de Henri Philippon intitulado *Le Théâtre de la NRF*, no qual referia os rumores de que a *NRF* resolvera abrir um teatro e, após muita procura, escolhera Artaud para seu diretor:

> "Tive a sorte de encontrar o sr. Antonin Artaud no Café des Deux-Magots.
> — Ouvi rumores de que a *NRF* pretende abrir um teatro. É verdade?
> — Claro, eu próprio vou dirigi-lo. Num dos próximos números da "NRF" publicarei uma espécie de manifesto que André Gide, Julien Benda, Albert Thibaudet, Jean Paulhan e Jules Supervielle endossarão. Eles formarão a comissão de honra" (*OC*, V, 298).

No dia seguinte, o *Intransigeant* publicava uma carta de Artaud sob o título "O Teatro que Vou Lançar", na qual explicava algumas de suas idéias com mais pormenores e também sugeria habilmente que o projeto não era original da *NRF*, mas que *ele* o estava elaborando com a ajuda de alguns escritores ligados à revista. O mal, porém, estava feito. Gallimard ficou furioso, e Artaud foi obrigado a pedir-lhe desculpas. Apesar disso, a *NRF* efetivamente publicou o *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade* em seu número de outubro de 1932.

O título com que ficaria conhecida a arrojada iniciativa de Artaud tinha sido motivo de muitos debates entre ele e Paulhan. Artaud escrevera um artigo para ser publicado na *SUR*, revista de Buenos Aires, intitulado *O Teatro Alquímico*. Paulhan achava que talvez fosse o melhor nome; sugeria também Teatro do Absoluto ou Teatro Metafísico. Artaud, porém, insistiu em Teatro da Crueldade.

A resposta a esse manifesto por um novo teatro foi, para dizer pouco, morna. Bernard Steele, o editor, tentou lançar uma *Societé Anonyme du Théâtre de la Cruauté*, com um capital total de 100.000 francos em ações de 100 francos cada uma. Mais tarde, após a publicação do *Segundo Manifesto do Teatro da Crueldade*, de Artaud, o capital-ações previsto foi aumentado para 650.000 francos, providência ainda menos bem sucedida.

A fim de prover o material para a sua empresa de teatro, se esta um dia se concretizasse, Artaud elaborou diversos projetos de produções de acordo com as suas idéias. Em 1932, ocupava-se com uma adaptação da tragédia de Sêneca, *Atreu e Thyeste;* em 1933, fez um roteiro para *A Conquista do México*, lida por ele numa reunião que

Lise Deharme organizou para ele em sua residência do Quai Voltaire, a 6 de janeiro de 1934, para angariar fundos. Pensava também numa peça extraída de *The Cenci*, de Shelley.

A ligação de Artaud com Genica Athanasiou rompera-se após uma briga em torno de *Partage de Midi*, em começos de 1928. Continuou a encontrar-se com ela esporadicamente. Em 1930-31, ele viveu algum tempo com Josette Lusson, atriz que também estivera ligada ao Théâtre Alfred Jarry. Mas esta ligação também terminara quando descobriu que ela — "minha suposta esposa" — o enganara. Em 1933, conheceu Anais Nin, que estudava psicanálise com o Dr. Allendy, e apaixonou-se por ela. Em seu diário de março de 1933, Anais Nin faz um retrato vívido de Artaud nessa fase de sua vida:

> Artaud. Magro, tenso. Rosto enxuto com olhos visionários. Um jeito sardônico. Ora deprimido, ora vibrante e malicioso. Para ele, o teatro é um lugar para se gritar a dor, a raiva, o ódio, para representar a violência que há em nós... Ele é o ser drogado, contraído, que anda sempre só, em busca de produzir peças que são como cenas de tortura. Seus olhos são azuis e langorosos, negros de dor. É todo nervos. No entanto, era belo ao representar o monge apaixonado por Joana d'Arc no filme de Carl Dreyer. Os olhos fundos do místico, como se brilhassem de dentro de cavernas. Profundo, sombrio, misterioso... Allendy dissera-me que tentara libertar Artaud do hábito da droga que o estava destruindo. Naquela noite, tudo o que vi dele foi a sua revolta diante das interpretações. Irritava-se com a presença delas, como se lhe impedissem a exaltação. Falou ardentemente sobre Cabala, magia, mitos, lendas...[4]

Artaud, que na época escrevia seu livro sobre Heliogábalo, mandou a Anais Nin longas cartas de amor. Em seu diário (maio de 1933) ela anotou: "Tenho uma pena enorme de Artaud, porque está sempre sofrendo... Fisicamente, seria incapaz de tocá-lo, mas amo a flama e o gênio que tem"[5].

Em junho de 1933, Anais Nin encontrou-se com Artaud num café. Ele lhe perguntou:

— As pessoas pensam que sou louco. Acha que eu o seja? É disso que você tem medo?

Ela continua:

> "Soube naquele momento, pelos olhos dele, que o era, e eu adorava sua loucura. Fitei-lhe a boca, com os cantos escurecidos pelo láudano, boca que eu não desejava beijar. Ser beijada por Artaud era ser atraída para a morte, para a insanidade...[6]

> Anais Nin continua para dizer que "Artaud sentava-se no Coupole, jorrando poesia, falando de magia". "Sou Heliogábalo, o louco imperador romano", porque ele se transforma em tudo aquilo sobre o que escreve. No táxi, afastou os cabelos do rosto devastado. A beleza do dia de verão não o tocava. Ergueu-se no táxi e, abrindo os braços, apontou para as ruas apinhadas de gente: — "A revolução não tardará. Tudo isto vai ser destruído. O mundo será destruído. Ele é corrupto e cheio de feiúra. Está repleto de múmias, é o que lhe digo. Decadência romana. Morte. Eu queria um teatro que fosse como um tratamento de choque, que galvanizasse e, pelo choque, obrigasse as pessoas a sentir". Pela primeira vez me pareceu que Artaud vivia num tal mundo de fantasia, que era para si próprio que desejava um choque violento, para sentir-lhe a realidade ou a força encarnadora de uma grande paixão. E enquanto ele, de pé, gritava e exprobava com fúria, a multidão o contemplava e o motorista do táxi ficava nervoso...[7]

Heliogábalo (Héliogabale ou L'Anarchiste Couronné) é um livro estranho. Se a identificação de Artaud com o imperador romano merecesse fé — e há certos críticos que consideram o livro autobiográfico no sentido mais profundo — seu conceito da própria vida como encarnação de idéias impossíveis de ser expressas apenas em palavras teria sido fortemente confirmado. Ele via Heliogábalo, homossexual desejoso de ser mulher, e no entanto, sacerdote do princípio masculino, encarnação do Sol e também da Lua, como "imagem paradigmática dessa espécie de dissociação de princípios; a imagem mais nitidamente visível da mania religiosa, da contumácia e da loucura lúcida, imagem de todas as contradições humanas..." (*OC*, VIII, 74-5).

Durante o ano de 1934, Artaud teve alguns novos papéis em filmes: no verão desse ano, viajou ao sul da Argélia para representar o papel do emir Abd-el-Kader em musical baseado numa opereta sobre a conquista da Argélia na década de 1840, *Sidonie Panache*, produzida por seu primo Alex Nalpas. O comediante Bach fazia o papel principal, enquanto Artaud revirava os olhos e fumegava como o vilão da história. Representou outra figura histórica, Savonarola, no filme *"Lucrèce Borgia"*, de Abel Gance. Fritz Lang deu-lhe um papel na adaptação de *"Liliom"*, de Molnar, e Maurice Tourneur o fez participante de outra epopéia histórica, *Koenigsmarck*.

Em fevereiro de 1935, o manuscrito de *Os Cenci* estava pronto. Artaud fez leitura pública dele em casa de Jean-Marie Conty. A peça, tragédia em quatro atos em prosa, estava cheia de sangue e trovões, estupro, incesto e assassínio. Francesco Cenci é uma figura histórica, aristocrata da Renascença, que figurou em muitos casos famosos e escandalosos apresentados aos tribunais papalinos. Violentou a própria filha, Beatrice, e foi assassinado, segundo corria, por instigação da vítima do estupro. Beatrice, em cumplicidade com sua esposa, Lu-

crezia. Stendhal havia publicado um relato do assunto, baseado fielmente em registros autênticos do julgamento. E Shelley escrevera uma tragédia em verso, em cinco atos, sobre o caso. A peça de Artaud é baseada principalmente no texto de Shelley, um tanto resumido e reelaborado. O conde louco, que estupra a filha não tanto por luxúria quanto por desejar condená-la à eterna danação pelo incesto, era nitidamente um papel fantástico; assim também o de Beatrice, a inocente vítima enfurecida ao ponto de cobrar sangrenta vingança, e posteriormente condenada à morte.

Feliz ou infelizmente para Artaud, havia uma atriz interessada num papel como aquele: uma aristocrática senhora com forte apoio financeiro na sociedade parisiense: Iya Abdy, loura de beleza delicada e origem russa, feita Lady Abdy pelo casamento com Sir Robert Henry Edward Abdy, quinto baronete desse nome, de quem, no entanto, ela se divorciara em 1928, após cinco anos de matrimônio. Lady Abdy tinha pouca experiência de palco, mas desejava tornar-se atriz. Ela e Robert Denoel, editor de alguns dos escritos de Artaud, obtiveram a sustentação financeria para a produção de *Os Cenci,* primeira iniciativa do Teatro da Crueldade, de Artaud.

Finalmente, Artaud tinha a oportunidade de realizar ao menos parcialmente as suas ambições, embora insistisse em que essa primeira produção não devia de forma alguma ser tida como encarnação completa de suas teorias. Era, porém, um primeiro passo.

Boa parte do trabalho preparatório de Artaud na montagem de *Os Cenci* foi inspirada e original. Cometeu igualmente alguns erros graves, sendo o principal o da escolha do local para a experiência: o único teatro prontamente disponível era o Théâtre des Folies-Wagram (mais tarde rebatizado Théâtre de l'Etoile), construído, como o nome revela, para musicais, salão amplo e cavernoso, cercado de um *promenoir* e com acesso por um *foyer* semelhante a uma galeria estreita. Embora fosse claramente impróprio e constituísse grave obstáculo à produção, Artaud decidiu alugá-lo. Utilizaria o *foyer* para uma exposição sobre o teatro balinês e tudo funcionaria a contento.

André Frank, que exerceu as funções de administrador da empresa, descreveu o período de ensaios. Muitos dos atores não compreendiam as idéias de Artaud, novas e originais. E, "se as suas concepções de teatro eram espantosas em seu rigor e riqueza, seu trabalho prático no teatro, todavia, ficava muito aquém da expectativa. Talvez o hiato a transpor entre o teatro como era então e o chamado Teatro da Crueldade fosse muito grande; ele estava muitos anos à frente"[8]. Artaud percebia tudo isso. Ficava nervoso e seu nervosismo transmitia-se aos atores. Alguns deles beneficiaram-se amplamente com o fato

de trabalharem para Artaud, destacando-se entre eles Roger Blin, que atuou como assistente de produção e representou um dos dois assassinos surdos-mudos; ele se tornou um dos amigos mais leais de Artaud durante os anos de seu confinamento, e estava predestinado a brilhar como uma das figuras de maior destaque no teatro vanguardista do pós-guerra, pioneiro do trabalho de Adamov e Beckett. Jean-Louis Barrault, que o assistia na produção, recebera de Artaud o papel de Bernardo, o irmão mais moço de Beatrice. Ele tomou parte em alguns ensaios, mas afastou-se mais tarde porque, segundo certas fontes, Dullin se recusara a dispensá-lo de seus compromissos no *Atelier* e, segundo outras, por desavença com a atriz principal, Lady Abdy.

Se a situação entre os atores não era completamente tranqüila, Artaud revelara grande discernimento na escolha dos demais colaboradores. O grande pintor Balthus, a quem Artaud admirava profundamente, concordou em criar os cenários e o guarda-roupa, e Roger Désormière compôs a música, utilizando instrumentos modernos, como as ondas Maternot. Convencido da importância do som numa produção, Artaud também estava à frente de seu tempo ao utilizar-se de sons naturais previamente gravados e transmitidos estereofonicamente por alto-falantes colocados no auditório: os sinos de uma catedral (segundo uns, a de Amiens; para outros, a de Chartres) foram usados com grande efeito, assim como o ruído natural do trovão, o barulho de maquinaria, etc.

A noite da estréia, espetáculo de gala sob o patrocínio de Sua Alteza Real o Príncipe George da Grécia, a Princesa de Polignac e outras personalidades sociais, em benefício do *Cercle François Villon*, teve lugar a 6 de maio de 1935. As elegantes figuras do *establishment* misturavam-se aos intelectuais com suas boinas e faziam o teatro velho e feio, em sua hedionda decoração de mau gosto, vibrar com certa dose de excitação. A acolhida pareceu entusiástica, mas as críticas na imprensa eram, em geral, desfavoráveis. Longe de lhes parecer vanguardista, a tragédia melodramática foi vista por certos críticos como antiquada lengalenga romântica. Lady Abdy, admirada por sua graça e austera beleza, foi muito criticada por seu sotaque russo e sua inaudível elocução. Outros julgavam que Artaud teria feito melhor se tivesse confiado o papel principal a um ator menos exagerado e radical do que ele próprio. Foi acusado de gritar suas falas em paroxismos de intensidade.

Tudo passava a depender da bilheteria. O público afluiria? Não. A peça teve de ser encerrada em 22 de maio de 1935, após dezessete representações. Para Artaud foi uma catástrofe. Fora a sua última oportunidade de estabelecer-se como diretor atuante no teatro de Paris. E

estava perdida. Ninguém jamais estaria novamente disposto a permitir-lhe realizar o que era tido como suas idéias extravagantes e nada práticas. Era mais do que um simples fiasco do qual fosse possível recuperar-se. Na verdade, era o fim da luta de Artaud, iniciada ainda no começo da década de 1920, para obter uma base normal de existência no quadro da sociedade constituída. André Frank recordara comovidamente Artaud, durante os últimos dias de permanência em cartaz de *Os Cenci*, quando pela primeira vez lhe ocorreu o significado daquele insucesso:

> Lembro-me de uma noite terrível no teatro, quando pela primeira vez Antonin Artaud mostrou o rosto paralisado, "remoto", desligado do mundo, que se tornou o rosto pelo qual nós hoje o conhecemos. Um fiasco financeiro, uma cadeia de incompreensões, haviam decidido seu destino: Artaud, o gênio trágico, Artaud, profeta e mago, passava a existir[9].

Jean-Louis Barrault ofereceu-lhe a oportunidade de colaborar com ele numa de suas iniciativas teatrais. Artaud, porém, sabia ser tarde demais. Recusou a proposta: "Não acredito mais em associar-me a outros, especialmente desde a minha experiência com o surrealismo, porque deixei de acreditar na pureza da humanidade..." (*OC*, V, 262).

Que iria fazer? Compreendia que chegara ao fim de um caminho. Teria de sobrevir qualquer coisa semelhante a um novo começo. Desde o mês de fevereiro anterior, ele sugerira a Paulhan que a *NRF* publicasse o volume de todos os seus escritos sobre o teatro. Contudo, era claro que não havia a probabilidade de sobreviver como escritor. Tivera com êxito como conferencista na Sorbonne. Talvez pudesse fazer conferências no exterior. Como estava desgostoso com a corrupção na sociedade e na arte européias e francesas, ansiando pelo frescor e pureza das culturas extra-européias, a balinesa, a chinesa, a tibetana, decidiu tentar e deixar a Europa. Apesar das seguidas tentativas de livrar-se das drogas, sua saúde tinha sido minada por anos de vício. Queria abandonar as drogas e, no entanto, estava apaixonadamente interessado nelas. Desde que trabalhara no projeto de dramatização da conquista espanhola do México, tomara conhecimento da existência de um culto místico lá existente, baseado em drogas. Todas essas considerações terminaram por fixar a idéia de ir ao México, como apóstolo da cultura francesa e, uma vez lá, estudar os remanescentes da cultura pré-colombiana e o culto do peiote.

Por intermédio de Paulhan, que tinha contatos no Quay d'Orsay, Artaud acabou conseguindo uma espécie de aprovação oficial à sua viagem — um *titre de mission* — do Ministério da Educação da

França. Embora isto fosse pouco mais que um endosso formal, sem quaisquer implicações de subsídio financeiro, teve ao menos efeito sobre a Legação do México em Paris, que também lhe deu sua bênção. Em conseqüência, havia a possibilidade de futuros convites para conferências e encomendas de artigos, tão logo Artaud chegasse ao México. Teve de pedir dinheiro emprestado aos amigos para a viagem: Barrault, Lise Deharme, Paulhan e outros adiantaram-lhe algum dinheiro e a Compagnie Transatlantique concordou em fazer-lhe um desconto de cinqüenta por cento sobre o valor da passagem.

Os últimos meses de 1935 foram gastos na preparação dessa aventura. Ao fim do outono, pouco antes de sua partida, Artaud conheceu uma jovenzinha belga, Cécile Schrame, e apaixonou-se perdidamente. Ela o fazia ansiar pela saúde e lhe surgia, de certa maneira, como a encarnação do seu sonho de retorno a uma existência mais normal. Ao aproximar-se a data da partida, ele dava os últimos retoques na série de ensaios sobre o teatro que a *NRF* se comprometera a publicar. Três dias antes de sair de Paris para Antuérpia, a 6 de janeiro de 1936, remeteu a Paulhan sua sugestão sobre a ordem de publicação desses ensaios. Não fora ainda escolhido um título para o livro. Durante a viagem marítima de Antuérpia para Havana ele se decidiu finalmente por um título e escreveu sobre ele a Paulhan: "Julgo ter encontrado um título apropriado para meu livro. Será O Teatro e Seu Duplo, pois se o teatro é um duplo da vida, a vida é um duplo do teatro... O duplo do teatro é a *realidade* que a humanidade de hoje deixa sem uso" (*OC* V, 272-3).

O navio a vapor *Albertville* deixara Antuérpia a 10 e chegara a Havana a 30 de janeiro de 1936. Para Artaud, era o primeiro vislumbre do Novo Mundo. Ali aconteceu-lhe uma coisa à qual, posteriormente, emprestou importância cósmica: em circunstâncias consideradas por ele misteriosas e proféticas, obteve, não se sabe como, uma pequena adaga ou réplica de espada, de lâmina toledana. Afirmava ter sido oferta de um feiticeiro negro. Via-a como poderoso talismã da boa sorte futura.

A 7 de fevereiro de 1936, desembarcou em terras mexicanas, em Vera Cruz, e tomou o trem para a Cidade do México.

Foi recebido no México como uma personalidade francesa, vulto representativo da vida cultural parisiense, qualificado a falar com autoridade sobre os mais recentes desenvolvimentos na capital artística do mundo. Foi cercado de atenções, convidado para almoçar pelo Ministro da Legação francesa, recebeu encomenda para escrever uma série de artigos para um importante jornal, *El Nacional Revolucionario*,

e convidado a pronunciar conferências em várias instituições de ensino superior.

Nem tudo, porém, eram rosas. Sua situação financeira era de contínuas aperturas. E conseguiu ofender alguns círculos influentes. O Partido Comunista, força importante na política mexicana da época, ressentiu-se dos seus comentários desdenhosos sobre o comprometimento político dos surrealistas. Tampouco sua insistência na inerente superioridade da antiga cultura indiana sobre a corrupta civilização da Europa foi totalmente bem recebida por um regime que tentava desesperadamente trazer o México para um estilo de vida industrial, do século vinte.

Apesar de tudo isso, ele conseguiu finalmente, com a ajuda do Reitor da Universidade do México, subsídio financeiro para uma visita à área habitada por tribos indígenas ainda não corrompidas, para estudar-lhes a arte.

Foi no final de agosto de 1936 que ele partiu de trem para a viagem de mais de mil quilômetros até Chihuahua. De lá, a cavalo, penetrou pela Sierra Madre até à zona habitada pelos índios tarauмara, na serra a que deram nome. Se dermos crédito à descrição dessa viagem, feita após sua volta a Paris, ela terá sido realmente muito dolorosa: era preciso que dois homens o montassem e desmontassem do cavalo, tão doente e incapacitado estava Artaud; tinham de colocar as rédeas em suas mãos e fechá-las em torno dos tirantes, pois ele não tinha controle sobre os próprios movimentos. Talvez este estado de fraqueza fosse devido ao fato de ter abandonado o uso de drogas para preparar o corpo a receber o peiote. Durante a viagem, ele tinha a impressão de que as formações rochosas lembravam ora a imagem de um agonizante ora seios femininos, e se sentia levado a contar as rochas apenas para verificar que elas reapareciam, com miraculosa regularidade, em grupos de 3, 4, 7 e 8. Voltou-lhe à mente a música dos números na Cabala.

Ao chegar à zona dos taraumaras, Artaud, que levava uma carta do Ministério da Educação, foi hospedado na escola local. O professor despertou-lhe antipatia, por estar obviamente ansioso por apagar os últimos vestígios da religião nativa, e também por preocupar-se principalmente com fornicar com sua colega. Somente após prolongada argumentação, Artaud conseguiu enfim persuadir o professor a permitir que os sacerdotes da aldeia executassem seu ritual. Ao que parece, conseguiu também um pouco de peiote. Após sua volta a Paris, registrou que ele o havia feito pensar "então, naquele momento, que eu vivia os três dias mais felizes de minha vida. Não mais me sentia aborrecido na busca de uma razão para minha existência, e o corpo já não me pesava. Percebia que inventava a vida, que *esta* era a minha função e minha *raison d'être*, que ficava entendiado quando já não tinha minha imaginação e que o peiote me dava imaginação" (*OC*, IX, 117).

A 7 de outubro, Artaud estava de volta a Chihuahua e inquiria ansiosamente a Paulhan se *O Teatro e Seu Duplo* já havia saído. Anunciava-lhe também que estava prestes a regressar à França. A 31 de outubro de 1936, embarcou no *Mexique* e chegou a St. Nazaire a 12 de novembro.

A fuga para o Novo Mundo tinha sido um fiasco. Não proporcionara a Artaud a base para uma existência ordenada. De volta a Paris, via-se sem recursos, devastado pelo vício da droga, sem meios visíveis de subsistência. Jean-Marie Conty permitiu-lhe ficar em sua casa. Paulhan prometeu-lhe publicar o relato de sua viagem à terra dos taraumaras. Outros amigos ajudaram-no com dinheiro. Voltou a encontrar Cécile Schrame, a moça belga que tão profundamente o impressionara antes de sua partida para o México. As cartas de amor que lhe escreveu, entre janeiro e maio de 1937, traçam um quadro patético de um afeto profundo e um sonho de felicidade no casamento, mas também de constantes desavenças: Artaud pretendia alcançar o pináculo do amor espiritual, não sexual, e reprovava a Cécile suas secretas recaídas pelos caminhos ordinários da apetência sexual feminina. Ao mesmo tempo, Artaud estava decidido a redimir-se do hábito das drogas. Uma doação de 600 francos, como subsídio de emergência, feita pela *Caisse des Lettres* do Ministério da Educação, permitiu-lhe submeter-se a um tratamento de desintoxicação (25 de fevereiro a 4 de março de 1937) no Centre Français de Médecine et de Chirurgie, à Rue Boileau. Isto, porém, não foi suficiente para livrá-lo dos efeitos retardados de longos anos de habitação ao láudano, ao ópio e à heroína. De 14 a 29 de abril, ele fez novo esforço, desta vez numa clínica de Sceaux. Sentiu-se, então, muito mudado e apto a conhecer os pais de sua noiva, respeitáveis burgueses de Bruxelas. A 18 de maio de 1937, deveria fazer uma conferência sobre a crise da vida cultural parisiense, vista por um viajante recém-chegado do México, na *Maison de l'Art* de Bruxelas. É difícil precisar-se hoje o que efetivamente ocorreu na ocasião; não há dúvida de que tudo terminou em escândalo. Segundo um relato, Artaud anunciou que não iria falar sobre o assunto anunciado e, em vez disso, contaria suas viagens à terra dos taraumaras. À medida em que falava, sua atitude para com a assistência tornava-se cada vez mais agressiva, e ele terminou com um grito furioso: "Ao revelar-lhes tudo isso, estou provavelmente me matando". Depois permaneceu imóvel, com os olhos fechados. Segundo rumores em circulação na Bruxelas

daqueles dias, porém, Artaud chocara sua audiência ao falar, em substituição ao tema anunciado, "dos efeitos da masturbação nos jesuítas". Embora isto seja por si mesmo improvável, mostra a impressão causada por seu comportamento ao menos sobre alguns dos membros do auditório.

A 21 de maio, novamente em Paris, Artaud ainda escreveu a Paulhan convidando-o para padrinho de seu casamento com Cécile Schramme. Na verdade, o noivado já estava desfeito. Os pais de Cécile, em cuja casa Artaud se havia hospedado em Bruxelas, tinham ficado escandalizados e nada satisfeitos com o fato de o estranho boêmio de Paris ser o marido conveniente para sua filha. Mais tarde, Artaud queixou-se amargamente de que a própria Cécile andara a espalhar calúnias sobre ele, dizendo às pessoas que era sujeito a ataques de loucura.

A desastrosa viagem a Bruxelas foi outro momento decisivo em sua vida. Artaud convenceu-se de que seu nome próprio deveria desaparecer, indicação de que sentia que toda sua vida pregressa desmoronava. Ao início de junho de 1937, pediu a Paulhan que publicasse como anônimo seu relato da viagem à terra dos taraumaras, colocando simplesmente três asteriscos em lugar do nome do autor. "Bem cedo estarei morto ou numa situação... na qual não precisarei ter nome. Conto com você para os três asteriscos" (*OC*, VII, 227). A mudança que esperava sofrer ligava-se à sua crescente preocupação com sinais mágicos e miraculosos de que se sentia cercado. Um deles era a pequena espada misteriosa de aço toledano que havia recebido de um feiticeiro negro em Havana. Ainda mais poderosa e profética, porém, era a bengala irlandesa que seu amigo René Thomas lhe dera, e da qual se dizia ter pertencido ao próprio São Patrício, sendo talvez a mesma bengala com que o santo banira da Irlanda todas as serpentes. Seja como for, Artaud afirmava posteriormente ter sido essa bengala, "que todos puderam ver em Paris, em maio, junho, julho e agosto de 1937", ofertada a René Thomas pela "filha de um mágico da Savóia" (*OC*, IX, 195). A bengala tinha treze protuberâncias ou nós, e Artaud estava convicto de que este era o mesmo número de nós da bengala de São Patrício, segundo recordava ter lido num dicionário de hagiografia por ele consultado na Bibliothèque Nationale, em 1934, quando pesquisava em função do seu livro sobre Heliogábalo.

Para compreender a significação de todos esses sucessos mágicos, Artaud tomava lições de interpretação do baralho taró. Em junho de 1937, teve uma iluminação. O resultado foi publicar, em fins de julho, uma brochura, *Les Nouvelles Révélations de l'Etre* (Novas Revelações do Ser), sem nome de autor e simplesmente assinada *Le Révelé* (O Iluminado), na qual profetizava a próxima destruição da civilização pelo

Fogo, Água, Terra e por "uma Estrela que ocupará toda a superfície do ar, na qual o Espírito do Homem tinha sido imerso" (*OC*, VII, 173). É uma obra estranha, cheia de cálculos numerológicos e interpretações do taró, imbuídos, no entanto, de poderoso ímpeto poético de fúria divina. É também uma declaração ao mundo de que o autor chegou a um estado de total desligamento da existência normal:

> Tenho lutado para experimentar e existir, para experimentar e consentir nas formas (todas as formas) com as quais a delirante ilusão de estar no mundo impregnou a realidade.
>
> Não desejo continuar enganado por ilusões.
> Morto para o mundo; para aquilo que para todos os demais constitui o mundo; finalmente caído, tombado, erguido dentro do vazio que eu havia rejeitado. Tenho um corpo que experimenta o mundo e vomita realidade.
>
> .....
>
> Aquele que vos fala é alguém que verdadeiramente desesperou e conheceu a felicidade de estar no mundo somente agora quando deixou o mundo, quando está absolutamente separado dele.
>
> Estamos mortos, os demais não estão separados. Continuam a circular em torno de seus próprios cadáveres.
>
> Não estou morto. Mas estou separado (*OC*, VII, 150-1).

A miraculosa espadinha e a bengala são referidos de diversas maneiras no livro: "Possuo a espada que me foi dada por um negro africano; a bengala me veio de Deus" (*OC*, VII, 163). O princípio masculino e feminino desempenham importante função. Um ciclo da história do mundo aproxima-se do seu final; foi dominado pelo princípio feminino, que significa Esquerda, República e Democracia. Isto quer dizer que as massas cairão de novo sob o jugo. E o merecem. E através de quem ocorrerá uma tal mudança cósmica? "Através de um Louco, que é também um Sábio e vê-se a si mesmo como Sábio e Louco". Esta imagem reaparece sob vários disfarces através dos símbolos do taró. "O torturado foi tomado como Louco por todos. Ele apareceu ante o mundo como um Louco. E a imagem da loucura do mundo encarnou num homem torturado" (*OC*, VII, 170). Que Artaud se considerava o torturado fica claro ao final do panfleto, quando prediz o holocausto para novembro de 1937:

> A 7 (de novembro) a Destruição explode em Relâmpago. O Torturado torna-se, para o Mundo inteiro, o Reconhecido, o Revelado (*OC*, VII, 174).

Ao assinar desta maneira o folheto, Artaud revela-se a *si próprio* como o torturado portador de destruição — e, através desta, da salvação — para o mundo.

Convencido de que o destino o chamava a um acontecimento cósmico, Artaud sentiu que deveria estar no lugar certo quando tal ocorresse. E esse lugar certo era o país de onde viera sua milagrosa bengala: o Oeste da Irlanda, terra de São Patrício.

Assim, seguindo o mesmo instinto que o levara ao México, porém numa condição de muito menos lucidez, bem mais exaltado, Artaud preparou-se para outra viagem ao desconhecido. Tendo perdido Cécile Schrame, deu-se a novas e fervorosas ligações com mulheres; havia uma ligação mística entre ele e Jacqueline Breton, filha de André Breton. (Após seu retorno do México tinha renovado sua velha amizade com Breton e acabado com as antigas e ruidosas disputas com ele.) Outra mulher que começou a representar importante papel em sua vida e à qual escrevia cartas apaixonadas era Anne Manson, jovem jornalista que, planejando uma viagem ao México, fora aconselhada a procurar Artaud. Era a essas mulheres que confiava em torrente suas visões, advertindo-as contra os perigos da futura destruição e prometendo protegê-las. Seu comportamento tornou-se ainda mais estranho. Em agosto de 1937, Anais Nin anotou em seu diário: "No Dôme, às 9 da manhã. Antonin Artaud passa perto. Vai balançando sua mágica bengala mexicana e gritando"[10].

A 14 de agosto, Artaud remeteu seus primeiros cartões da Irlanda a René Thomas, que o presenteara com a bengala mágica (que Anais Nin, compreensivelmente, confundira com um objeto mexicano), à sua irmã e a André Breton. Chegara a Cobh. A 17 de agosto, estava em Galway. A 23, escreveu a Anne Manson da ilha de Inishmore, do grupo das Aran, onde encontrara alojamento numa aldeia distante mais de duas horas a pé da agência de correios mais próxima, em Kilronan. A esse tempo, seu dinheiro já acabara, e solicitava ajuda de Breton e Paulhan. A 2 de setembro, deixou a ilha (aparentemente sem pagar a conta da hospedagem) e foi para Galway, onde se alojou no Imperial Hotel. Em carta dali para Breton, de 5 de setembro, declarou ser aquela a última vez que assinava seu próprio nome; doravante, seria conhecido por um outro. A 8 de setembro, deixou Galway para Dublin, segundo parece. Ao aproximar-se a hora da catástrofe para o mundo, por ele prevista, a milagrosa bengala mudou de caráter: a 14 de setembro, escreveu a Anne Manson: "Empunho o próprio bastão de Jesus Cristo e é Jesus Cristo quem me comanda, e tudo o que devo fazer; e ficará claro que seu ensinamento destinava-se aos Heróis Metafísicos e não aos idiotas" (*OC*, VII, 282). Em carta a Breton, porém, escrita no mesmo dia, deixava claro que o Jesus Cristo cuja bengala ele possuía nada tinha a ver com o Jesus da Cristandade. Se o Espírito Santo era uma força a instar os homens a viver, era o Cristo-Shiva de Artaud quem chamava os homens ao Absoluto, porque reconhecia que Vida é Mal, e Morte o definitivo Bem.

O que realmente aconteceu a Artaud em Dublin na segunda quinzena de setembro de 1937 permanece envolto em mistério. A versão mais plausível é a de que, completamente sem dinheiro e em situação angustiosa, tentou entrar em contato com alguma casa religiosa que julgava abrigasse monges de língua francesa. Diz-se que, após tentar ser recebido num mosteiro (ou talvez mesmo num convento) a altas horas da noite, e sem que alguém lhe abrisse a porta, fez tanto barulho na rua, que a polícia foi chamada para acabar com o distúrbio. Como resistisse a afastar-se dali, houve luta corporal, durante a qual perdeu a milagrosa bengala de São Patrício. Passou seis dias preso e foi finalmente metido num navio de partida para o Havre, o vapor *Washington*, que deixou Cobh a 29 de setembro de 1937.

O pior estava para acontecer. Na cabine que lhe tinha sido designada a bordo do *Washington*, Artaud, ao que parece, alarmou-se com o súbito aparecimento de um camaroteiro e um mecânico, portando instrumentos metálicos, provavelmente para consertar uma pia. Convicto de que as duas figuras sinistras tinham vindo fazer-lhe mal, Artaud os atacou furiosamente e teve de ser dominado e metido em camisa-de-força. À chegada ao Havre, a 30 de setembro, os armadores do navio entregaram-no às autoridades francesas, que prontamente o internaram num manicômio, como louco perigoso. Era o começo de nove longos anos de confinamento em instituições para doentes mentais.

Artaud havia predito a catástrofe final para novembro de 1937. Até a catástrofe final que o atingiu a ele próprio, a margem de erro foi de pouco mais de um mês. No que concerne ao holocausto do mundo inteiro — a deflagração da Segunda Guerra Mundial — ele teve lugar menos de dois anos após a data marcada. Detido inicialmente no próprio Havre, ele foi depois transferido para o hospício de Quatre-Mares, em Sotteville-lès-Rouen. Artaud desaparecera das vistas de todos os seus amigos. Sua mãe tinha sido notificada da internação do filho pela companhia de navegação, mas tivera dificuldades em descobrir seu paradeiro. Localizou-o finalmente no Quatre-Mares, mas ele não foi capaz de reconhecê-la. Fosse qual fosse seu estado mental no momento em que, incapaz de comunicar-se num mundo que não falava a sua língua, ele tinha sido dominado e detido repentinamente; bastaria o choque deste súbito encarceramento para explicar, mais do que convincentemente, sua queda num estado quase catatônico.

Sua família tentou desesperadamente libertá-lo ou, ao menos, removê-lo para mais perto de Paris, onde mais fácil seria visitá-lo. A 12 de abril de 1938, esses esforços resultaram em sua transferência para o hospital de doentes mentais de Sainte-Anne, em Paris. Ali, alguns amigos puderam visitá-lo, porém ele dificilmente respondia. De fato, as autoridades chegaram à conclusão de que ele era incurável; assim, foi transferido para uma instituição para casos desses, o manicômio de Ville-Evrard, nas redondezas de Paris, a 27 de fevereiro de 1939.

É uma ironia que, enquanto Artaud vivia num estado quase catatônico no hospital de Sainte-Anne, o livro através do qual ele exerce até hoje profunda influência sobre o desenvolvimento do teatro, *O Teatro e Seu Duplo,* fosse finalmente publicado. Ele havia coligido os artigos e ensaios nele contidos ainda antes de sua partida para o México, pedira a Paulhan que apressasse a edição, antes de viajar para a Irlanda, e solicitara um adiantamento sobre seus direitos, quando estava sem tostão nas ilhas Aran. Finalmente, em fevereiro de 1938, o livro foi publicado na série *Métamorphoses* da Gallimard, em edição limitada a quatrocentos exemplares — e seu autor nem ficou sabendo.

Contudo, a saída do livro chamara atenção para Artaud e o interesse por ele foi reavivado entre os intelectuais de Paris. De Ville-Evrard, Artaud, por sua vez, começou a fazer-se lembrado pelos amigos. Pôs-se a escrever cartas e concordou em receber visitas. "Sou um fanático, não sou um louco", escreveu a Jacqueline Breton, a 7 de abril de 1939. A Roger Blin e Charles Dullin endereçou comoventes apelos pelo seu resgate do confinamento. No fim do ano de 1940, recomeçou a escrever a Genica Athanasiou, a companheira de seus primeiros anos em Paris. Sabia, disse-lhe, que ela havia participado valentemente das lutas conduzidas por seus amigos para libertá-lo. (Mais tarde diria a Breton que dezenas de milhares tinham enchido as ruas do Havre reclamando sua liberdade no momento da prisão e que Breton tinha, realmente, sido morto durante o massacre que se seguiu.) "É preciso obter heroína, a qualquer custo, e trazê-la para mim, mesmo com perigo de ser morto... Os iniciados possuem verdadeiros instrumentos de tortura, como já lhe disse, e os utilizam de longe para mutilar-me um pouco mais todas as noites, quando estou dormindo..." Escreveu a Genica, em 24 de novembro de 1940: "... Genica, devemos deixar este mundo mas, para consegui-lo, é preciso que venha o Reino do Outro Mundo e, para isso, são necessárias tropas armadas, em grande número. Para que os Boêmios entrem *em número* neste mundo, como quem passa de um navio para o cais, eu preciso de heroína para abrir-lhes as portas secretas e desfazer os encantamentos de Satã que os mantêm do lado de fora e a mim prisioneiro aqui."[11]

É indubitável que a raiva de Artaud por estar confinado também o levava a fantasias violentas de perseguição. Segundo Jean-Louis Brau, uma série de cartas escritas por Artaud a um dos médicos do hospício, ainda existentes, não podem ser publicadas já, por conterem as mais terríveis acusações a pessoas ainda vivas.

Como o tempo passasse e Artaud permanecesse em Ville-Evrard, sua situação ia ficando cada vez mais perigosa. Naquele momento, a França estava sob ocupação alemã, havendo severa escassez de alimentos; os internos dos manicômios ocupavam o último posto na lista de prioridades. Além disso, sabia-se que, na própria Alemanha, os loucos e deficientes mentais tinham sido mortos pelas autoridades como medida de economia de alimentos. A mãe de Artaud e aqueles amigos que o visitavam ocasionalmente, estavam apavorados com sua perda de peso e seu aspecto macilento.

Desnos, Eluard, Barrault, Theodore Fraenkel e Arthur Adamov estavam tentando descobrir meios e modos de salvar Artaud. A Senhora Bourdet, prima de Adamov, ficara impressionada com o espírito humanitário e a mentalidade aberta de um psiquiatra, Dr. Gaston Ferdière, a quem conhecera quando ele dirigia uma instituição próxima de sua residência e que, posteriormente, passara à direção de um hospital para doentes mentais no sul da França, na zona ainda não ocupada pelos alemães, onde as condições de vida eram bem mais fáceis. Ferdière, ele próprio poeta e ensaísta de certo vulto, havia freqüentado os círculos intelectuais em que se movera Artaud na década de 30 e talvez até o tivesse conhecido por acaso. Sabia certamente da envergadura de Artaud como poeta e homem de teatro. Quando Desnos procurou Ferdière em novembro de 1942, este concordou prontamente em fazer o possível por Artaud e recebê-lo em sua instituição em Rodez, departamento de Aveyron, cerca de 150 quilômetros a nordeste de Toulouse. A transferência de um doente mental através da fronteira entre as duas zonas não era, porém, empresa fácil. Ferdière descobriu a solução: Desnos e a família de Artaud solicitariam sua transferência para outra instituição, *dentro* da zona *de* ocupação alemã, porém muito perto da linha demarcatória, o asilo "rural" para loucos de Chézal-Benoît, do qual Ferdière anteriormente havia sido diretor-médico e onde ainda contava com amigos dispostos a ajudá-lo. Dali seria mais fácil fazer Artaud passar a linha de demarcação. Desnos conseguiu obter permissão para transferir Artaud de Ville-Evrard em janeiro de 1943. À véspera da partida, ele foi visitá-lo e, não o tendo visto havia cinco anos, ficou horrorizado ao encontrá-lo macilento e em estado de delírio: "... falando como São Jerônimo e recusando-se a partir porque isto poderia afastá-lo dos poderes mágicos que trabalha-

vam em seu favor"[12]. Apesar disso, Desnos persuadiu a mãe de Artaud a dar sua permissão para a transferência do filho.

Artaud deixou Ville-Evrard a 22 de janeiro e, após três semanas em Chézal-Benoît, chegou a Rodez na madrugada de 11 de fevereiro de 1943. Ferdière foi esperá-lo à estação. Estava, segundo disse mais tarde, resolvido desde o começo a tratá-lo com o respeito devido a um grande poeta, por mais doente que estivesse. Artaud declarou-se feliz em revê-lo e, embora Ferdière, que o vira à distância, de fato não se recordasse de jamais lhe haver sido apresentado, respondeu prontamente: "Eu disse: 'claro que me recordo, fico contente que tenha vindo', e logo estava tratando de Artaud não como um doente afastado do mundo, mas como alguém a quem conhecia intimamente; e tentei restaurar nele a condição de dignidade humana de que o haviam privado durante tanto tempo. Minha esposa ajudou-me a representar a pequena burla... e quando chegamos a Rodez, ela convidou-o imediatamente para almoçar"[13]. Frédéric Delanglade, pintor e amigo dos Ferdière, participou do almoço. Ao ser-lhe apresentado pelo nome verdadeiro, Artaud replicou: "Antonin Artaud morreu, meu nome é Antonin Nalpas"[14]. Até setembro de 1943, ele continuou a assinar suas cartas com aquele sobrenome, o de solteira de sua mãe.

Embora Artaud se comportasse de maneira extremamente estranha, soltando gritos selvagens e andando em círculos pelo quarto, Ferdière tratava-o como amigo, deu-lhe um quartinho só para ele e, como o departamento de Aveyron ficava numa região fértil onde florescia o mercado negro, engordou-o com leite, mel, biscoitos e outros alimentos que ele não provava havia anos.

Quando chegou a Rodez, Artaud já havia passado quase cinco anos e meio em instituições para doentes mentais. Em Rodez, iniciou uma abundante correspondência com inúmeros velhos amigos e conhecidos e também escreveu longas cartas aos médicos de Rodez. Estas revelam que se tornara extremamente piedoso e desejoso de assistir a ofícios religiosos. Atribuía sua internação às maquinações do Anticristo e seus agentes, à polícia francesa, que estava mancomunada com os judeus e outras sinistras forças do mal. Eles o haviam envenenado e privavam-no do único antídoto do veneno do qual sofria — e este antídoto era o ópio. O veneno causador dos seus tormentos, contudo, era o esperma, obtido pela polícia através do expediente de colocar grandes multidões em transes eróticos que as induziam à masturbação ritual.

> Toda sexualidade e todo erotismo... são um pecado e um crime contra Jesus Cristo, e o antídoto para o erotismo e os feitiços do Diabo é o ópio, e é para impedir-me de tomar ópio e deixar-me alvo indefeso para as manobras eróticas dos demônios contra mim que a polícia francesa, pertencente toda ela ao Anticristo, me mantém prisioneiro. Para curar-me do mal, preciso de ópio e recusar-me ópio significa tornar-se cúmplice dos demônios (*OC*, X, 16).

Antonin Artaud, proclamou em outra carta, havia morrido em Ville-Evrard, em agosto de 1939; dele restara apenas o corpo, recipiente a ser utilizado por Deus, quando descesse à terra, depois de purificado (*OC*, X, 40). Em carta a Paulhan, de 7 de julho de 1943, falou de santo Artaud, que havia dominado grandes multidões, tentando impedi-lo de ir à Irlanda, arrancando relâmpagos da bengala de São Patrício do lado de fora dos escritórios da *NRF*, na Rua Sébastien Bottin; e que ele fora à Irlanda para devolver a bengala sagrada de São Patrício à Catedral de São Patrício, em Dublin, onde ela estivera presa à parede durante 1.500 anos até desaparecer, no século XIX; e, quando estava em Dublin, verificara que o Santo Gral, trazido para a Irlanda pelo Rei Cormac Mac Art, ainda lá estava. E se Antonin Artaud levara vida dupla, assim também Jean Paulhan, conhecido no Paraíso e entre os Santos, como Dionísio o Aeropagita (*OC*, X, 57-9). A idéia de que muitas e distintas almas podiam habitar sucessivamente o mesmo corpo dominava grande área do pensamento de Artaud nesse período. De alguns amigos que, por motivos diversos, o haviam desapontado, dizia que tinham morrido e um demônio continuava a habitar seus corpos e enganava todos aqueles com quem mantinham contato, fazendo-se passar por vivos.

Outra idéia dominante em suas fantasias desse tempo era a maldade completa de toda sexualidade. Em longa carta a um dos médicos de Rodez, Artaud demonstrava que Deus havia criado o homem sem necessidade de reprodução sexual ou defecação; originariamente, o homem não possuía sexo ou órgãos digestivos, o alimento era eliminado por "evaporação lombar". O Anticristo seduzira o homem para que adotasse os hábitos do coito e da digestão (*OC*, X, 31-5).

Afirmava repetidamente que o corpo de Antonin Artaud carregara todos os pecados e impurezas do mundo; esta a razão de seu intenso sofrimento. A alma de Artaud, por outro lado, disse ele a Jean-Louis Barrault numa das primeiras cartas escritas de Rodez, era a de um anjo que havia habitado previamente na Terra com o nome de Santo Hipólito, bispo de Pireu, no século II d.C. (*OC*, X, 40). Contudo, ouvia freqüentemente outras pessoas a conversar no interior de seu corpo, disse ele a Frédéric Delanglade, "porque meus pensamentos são puros e, quando tenho um mau pensamento, nunca acredito que seja meu mesmo e imediatamente tento descobrir qual a consciência impura que mandou macular-me" (*OC*, X, 52).

O Dr. Ferdière procurou estimular Artaud à atividade, encorajando-o a desenhar, emprestando-lhe livros e, mais tarde, sugerindo que poderia fazer traduções do inglês. Durante o ano de 1944, Artaud traduziu *The Burning Babe*, de Robert Southwell, publicado por Pierre Seghers em *Poèsie 44, Israfel*, de Edgar Allan Poe e *Ye Carpette Knight*, de Lewis Carroll (embora Artaud tivesse sempre detestado Lewis Carroll). Ainda no começo do outono de 1943, um editor, Robert J. Godet, procurou Artaud pedindo-lhe permissão para publicar os textos de sua viagem ao México, saídos na *NRF* antes da guerra, num livro ilustrado. Ferdière animou Artaud a escrever matérias adicionais sobre sua aventura mexicana, e ele se pôs imediatamente ao trabalho no primeiro de vários ensaios que, embora o plano original de publicação não fosse avante, apareceram ocasionalmente em livro.

A terapia ocupacional, porém, não era a única forma de tratamento que Ferdière tinha de reserva para Artaud. Percebia que Artaud estava em perigo de nova deterioração e de descaída gradual mas contínua, numa alienação mais profunda, no delírio e conseqüente apatia. Resolveu, pois, submetê-lo a várias sessões de tratamento por eletrochoques. Para Artaud isto significava mera tortura e, mais tarde, tornou-se objeto de amargas acusações contra Ferdière feitas por ele e seus seguidores. Embora o tratamento, como Ferdière cansou-se de explicar, em si mesma fosse indolor, Artaud enchia-se de horror e medo no momento em que, retomando consciência, o paciente pica a princípio incapaz de saber onde está e na verdade quem é. Esses momentos de retomada da consciência no vazio causavam a Artaud profunda angústia existencial. Em julho de 1945, após dois anos em Rodez, Artaud asseverava que passara por nada menos de cinqüenta daqueles comas (*OC*, X, 93). Por outro lado, Ferdière assegurava que o tratamento pelo choque elétrico estava melhorando muito o comportamento de Artaud e dissipando suas obsessões e ilusões. Havia certamente indicações de um progresso no estado mental de Artaud. Em carta dirigida a um dos médicos de Rodez que se opusera à continuação de seu tratamento por choques elétricos, Artaud implorava-lhe que parasse mais adiante com tal tortura alegando que "eu não creio mais nos demônios do inferno, como acontecia há dois anos atrás, quando cheguei aqui... E como não quero pensar neles nunca mais, já deixei há muito tempo de ver qualquer coisa além do papel em que escrevo, as pessoas, as árvores, as casas entre as quais vivo e o céu azul lá em cima" (*OC*, XI, 14). Seria esta nova atitude — da qual Artaud bem cedo recairia em novas acusações contra os "iniciados" que o envenenavam e o mantinham sob seu encantamento — resultado do tratamento? Ou mostrava apenas que, ante o medo de mais torturas, Artaud

dispunha-se a afirmar qualquer coisa que julgasse capaz de convencer seus torturadores da desnecessidade de aplicar-lhe mais tratamento elétrico?

Seja como for, na primavera de 1945, Artaud emergia do longo período de fervor religioso. Acontecera, disse a Blin, em carta de abril, no domingo da Paixão, que "tinha jogado a comunhão, a eucaristia, Deus e seu Cristo pela janela fora e resolvi ser eu mesmo, isto é, simplesmente Antonin Artaud, um descrente religioso por natureza e alma que jamais odiou coisa alguma além de Deus e suas religiões, seja a de Cristo, a de Jeová ou a de Brama, sem esquecer os ritos naturistas dos lamas" (*OC*, XI, 29). Contudo, na mesma carta insistia em que estava mais enfeitiçado que nunca e a Sûreté Générale, o British Intelligence Service e a Congregação do Vaticano do Índex conspiravam contra ele.

Em maio de 1944, *O Teatro e seu Duplo* saia em segunda edição pela Gallimard. E após a libertação de Paris, em agosto do mesmo ano, enquanto a vida literária retornava gradualmente à normalidade, Artaud pôde retomar contato com seu antigo círculo literário, assim como com uma geração nova para a qual ele se havia tornado uma figura legendária e martirizada. Ficou muito sensibilizado quando um jovem escritor e crítico, Henri Thomas, que escrevera um ensaio sobre *O Teatro e seu Duplo*, entrou em contato com ele, em janeiro do 1945, para pedir-lhe informações pessoais e autorização para visitá-lo. Ironicamente, até àquele momento, o próprio Artaud ainda não vira seu livro. Quando finalmente lhe chegou às mãos um exemplar da nova edição, em fins de janeiro de 1945, o primeiro que ele via, escreveu a Paulhan: "Meu coração está profundamente agitado ao ver tanto dinamismo, tanta força de estilo a serviço de idéias que, em face da convulsão, da desordem, da anarquia e da guerra da situação presente, não mais são dirigidas aos pontos que deveriam visar" (*OC*, XI, 29). A esta altura, Artaud não estava mais confinado aos limites do hospício, podia passear na área de Rodez, pequena cidade com uma bela catedral. E recebia um número sempre maior de visitantes vindos de Paris: Raymond Queneau o visitara ainda no Natal de 1943. Após o término da guerra, Jean Dubuffet, Henri Thomas e outros vieram a Rodez, ficaram devidamente horrorizados com o ar sombrio do prédio velho do hospício e passearam pela cidade conversando animadamente com Artaud.

Entre os novos amigos com os quais Artaud se correspondia, após a libertação, figurava Henri Parisot, jovem que tentava retomar o projeto encalhado de um livro sobre a visita de Artaud ao México. Quando Parisot sugeriu que poderia publicar as cinco longas cartas

recebidas de Artaud no outono de 1945, expondo suas concepções sobre a origem do seu confinamento, sua habituação às drogas, a linguagem, a poesia e a arte, Artaud concordou. Quando o livrinho, as *Cartas de Rodez,* foi lançado em abril de 1946, Artaud já estava às vésperas de sua saída.

Os antigos amigos de Artaud e o número crescente de novos admiradores de há muito tentavam libertá-lo de seu confinamento. No começo de 1946, Marthe Robert, tradutora de Kafka, e Arthur Adamov foram a Rodez tratar com o Dr. Ferdière da libertação de Artaud. Ferdière concordou, contanto que tivesse certeza da garantia da subsistência do paciente. Nessa conformidade, foi organizada em Paris uma comissão encarregada de obter os recursos suficientes.

O apelo da comissão obteve a mais generosa resposta. Artistas como Picasso, Giacommetti, Duchamp, Braque, Arp, Léger, Masson, para referir apenas alguns dos mais famosos, doaram obras para ser vendidas em leilão, juntamente com manuscritos e autógrafos fornecidos por escritores da estatura de Gide, Eluard, Mauriac, Sartre, René Char, Supervielle e Tzara; enquanto isso, os amigos de Artaud no teatro planejavam uma matinê de gala com a participação de Barrault, Blin, Dullin, Jouvet, Alain Cuny e Jean Vilar. Ferdière deu-se por satisfeito. Liberou Artaud do asilo a 19 de março de 1946, mas aconselhou-o a passar uma temporada sozinho numa aldeia a uns 20 quilômetros de Rodez. Ele voltou a Rodez em 14 de abril e o próprio Ferdière o acompanhou a Paris, no dia 26 de maio de 1946.

Na plataforma da estação de Austerlitz, um grupo de amigos de Artaud esperava a chegada do trem noturno de Rodez. O homem a quem deram as boas-vindas à cidade que ele havia deixado nove anos antes ainda não chegara aos cinqüenta. Desdentado, enrugado, devastado como estava, parecia ter mais de setenta. Ferdière recomendara que Artaud fosse mantido sob certa assistência psiquiátrica. Seus amigos obtiveram-lhe acomodações, como paciente puramente voluntário, num velho pavilhão no jardim do hospital psiquiátrico de Ivry, nos arredores de Paris, perto do terminal do metrô que chega à prefeitura de Ivry. Gérard de Nerval, um dos *poètes maudits* com os quais Artaud sentia tanta afinidade, tinha sido um dos internos daquela mesma instituição, e Artaud também afirmava que alguns dos heróis da Revolução Francesa, Robespierre e Marat, tinham feito discursos naquele prédio.

O leilão das obras de arte teve *vernissage* na galeria Pierre (dirigida por Pierre Loeb) a 6 de junho e venda beneficente no Théâtre Sarah-Bernhardt, às 17 horas de 7 de junho, com grande êxito, produzindo uma renda próxima do milhão de francos (do pós-guerra,

inflacionados) para Artaud. A matinê no teatro concentrou *tout Paris:* Vilar, Cuny, Jouvet e Rouleau leram trechos das obras de Artaud; Colette Thomas, esposa de Henri Thomas, recitou um poema recente que ela havia ensaiado com o próprio Artaud; era a voz autêntica de Artaud e foi o número de maior destaque da noite. Breton, Dullin, Adamov e Barrault falaram sobre Artaud. Depois, Barrault anunciou uma leitura de *Os Cenci* com quarenta minutos de duração. O jovem poeta Jacques Prevel, um dos que haviam escrito a Artaud para Rodez, anotou em seu diário ter sido a interpretação de Barrault excepcional. É bastante estranho que, mais tarde, Barrault haja negado qualquer lembrança de haver tomado parte no espetáculo beneficente, embora seu nome conste do anúncio da matinê e testemunhas como Prevel tenham documentado o fato. A razão para isso bem pode ser a de Barrault, posteriormente desgostoso com o culto a Artaud em círculos com os quais antipatizava, simplesmente não queria recordar-se.

Artaud não compareceu pessoalmente ao teatro. Esperou num café o final do espetáculo e depois afastou-se dali por sorte, em companhia de Adamov.

De volta ao mundo familiar dos cafés de St. Germain-des-Prés, tão diferente então, cercado por velhos amigos e novos admiradores, Artaud deu-se a uma tremenda atividade: ele, que tivera tanta dificuldade em expressar seus sentimentos no papel, escrevia agora sem cessar, dia e noite, em casa, com os amigos nos cafés, no metrô; as barreiras que houvera entre o pensamento e sua expressão e que ele descrevera tão comovedoramente na correspondência com Rivière, haviam caído e, quando as palavras existentes lhe faltavam, ele introduzia neologismos ainda sem significado, simplesmente grupos de vogais e consoantes reunidas ao acaso, que representavam gritos inarticulados e murmúrios.

Gallimard planejava uma edição das obras completas de Artaud, que para elas escreveu um preâmbulo no qual afirmava ter abandonado a busca da expressão perfeita *("Que mes phrases sonnent le français ou le papou, c'est exactement ce dont je me fous"* — Se minhas frases soam como francês ou papuano, eis algo com que absolutamente não me preocupo). Acrescentou também, como suplementos às cartas escritas ao papa e a dalai lama, em seu período surrealista, novas mensagens a essas personalidades, nas quais usava linguagem muito mais violenta e, na verdade, no referente ao dalai lama, invertia completamente sua posição. Ao papa declarava, entre outras coisas, que "fui eu (e não Jesus Cristo) o crucificado no Gólgota; e fui crucificado por me haver rebelado contra Deus e seu Cristo, porque sou um homem e Deus e seu Cristo não passam de idéias, as quais, inci-

dentalmente, trazem as sujas marcas das mãos do homem; e essas idéias jamais existiram para mim" *(OC,* I, 17), enquanto acusava o dalai lama e seus semelhantes de "não passarem, finalmente, de sujos europeus, assim como o verdadeiro Oriente era Nórdico... Vós sois a causa do silogismo, da lógica, do misticismo histérico, da dialética"... *(OC,* I, 23), para mencionar apenas alguns dos crimes que imputava a seus seguidores. Quando ainda em Rodez, Artaud planejara uma terceira viagem mística, desta vez ao Tibete. Agora, após sua volta a Paris, conforme anotou Prevel em seu diário, estava novamente nela. Falando da viagem planejada ao Extremo Oriente até à China, disse: "Iremos, cinqüenta bravos, armados com rifles e metralhadoras, e acertaremos certas contas com certas pessoas, especialmente no Tibete"[15].

Muitos dos poemas de Artaud escritos nesse período foram imediatamente publicados em revistas ou lançados em panfletos caros.

Em fins de 1946, Artaud achou que precisava fazer uma leitura pública de alguns dos seus escritos em circulação. A reunião foi planejada para 13 de janeiro de 1947. no Théâtre du Vieux Colombier. Ele deveria ler três poemas entre os quais *Le Retour d'Artaud le Mômo* ("mômo" é gíria marselhesa que significa "bobo"). A 11 de janeiro, disse a Prevel que padecia de um eczema nos testículos, mas o Dr. Thévenin, marido de Paule Thévenin, que se tornara secretária não oficial de Artaud e sua assistente (posteriormente editora do texto de suas obras completas), tinha cuidado do mal e lhe dera permissão para comparecer.

Todos os lugares do teatro foram vendidos. As *Cartas de Rodez* tinham popularizado Artaud entre os jovens intelectuais. Contudo, figuras literárias mais idosas, como André Gide, também estavam na platéia. Artaud, como fizeram na desastrosa leitura de Bruxelas que liquidara suas possibilidades de casamento, logo abandonou o programa elaborado e mergulhou num relato de seus sofrimentos às mãos dos psiquiatras e dos horrores do tratamento pelo choque elétrico. Tendo posto de lado as folhas de papel com o texto preparado, falou durante duas horas; depois, faltou-lhe a voz. Calou-se e terminou por fugir correndo do palco. André Gide disse que aquele foi um dos instantes mais comoventes que havia vivido: "Do seu ser material restou apenas o que era expressivo".[16] Mas os espectadores pagantes, em conjunto, sentiram-se frustrados e, esse aparecimento de Artaud em público, como tantos anteriores, lhes pareceu simplesmente escandaloso.

Quase ao mesmo tempo, em janeiro de 1947, foi feita uma grande exposição de Van Gogh, no Orangerie. Artaud foi visitá-la e

ficou esmagado com a obra de um espírito aparentado do seu e que também definhara num manicômio. Quando o *marchand* Pierre Loeb, mostrou-lhe, alguns dias mais tarde, um artigo de jornal tratando Van Gogh de degenerado, Artaud ficou tão irritado, que se pôs a escrever um ensaio em defesa do pintor. *Van Gogh, suicidé de la société* (Van Gogh, o "suicidado" pela sociedade) é um dos trabalhos de Artaud mais brilhantes e de maior influência. Pouco depois de sua publicação, em fins de 1947, foi-lhe concedido o Prêmio St. Beuve. Além de trechos de esplêndia análise e descrição dos quadros de Van Gogh, esse ensaio é, acima de tudo, uma furiosa polêmica com os psiquiatras e a psiquiatria. Parte dele foi publicada em tradução inglesa por Peter Watson, na edição de janeiro de 1948 de *Horizon.* Ali o leu R. D. Laing, quando ainda jovem estudante; declarou, mais tarde, que o ensaio foi para ele uma revelação e representou um papel decisivo no seu desenvolvimento.

Em julho de 1947, Pierre Loeb organizou uma exposição dos desenhos de Artaud em sua galeria, onde o poeta fez também uma leitura pública de seus versos.

Com as iminentes publicações de diversos poemas seus *(Artaud le Mômo* e *Ci-gît),* Artaud era muito solicitado. Em novembro de 1947, Fernand Pouey, responsável pela programação literária e teatral da Radiodiffusion Française, convidou Artaud a aparecer numa série denominada *La Voix des Poètes.* Utilizando alguns dos seus escritos já publicados (ele convidou Paule Thévenin a participar e escolher os textos que ela desejasse ler), Artaud ditou bastante material novo para compor o programa que intitulou *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu.* A transmissão foi ensaiada e gravada entre 22 e 29 de novembro de 1947, nos estúdios da Radiodiffusion Française. Além do próprio Artaud, falavam Paul Thévenin, Roger Blin e Maria Casarès. O próprio Artaud acompanhava alguns textos ao xilofone, tambor, gongo e outros instrumentos de percussão, postos a seu dispor. Após a montagem do programa, em janeiro de 1948, Artaud fez nele alguns cortes e chegou a regravá-lo parcialmente. A transmissão estava programada para as 22h e 45 de 2 de fevereiro de 1948. Na véspera, porém, Wladimir Porché, diretor-geral da Radiodiffusion Française, resolveu cancelá-la.

É certo que Artaud tinha produzido algum material inflamável. O primeiro texto, lido por ele próprio, referia um plano por ele imaginado como tendo ouvido falar a respeito, segundo o qual os Estados Unidos, receosos de lhes faltar carne-de-canhão em futuras guerras já planejadas, estocavam esperma congelado a baixa temperatura de garotos em idade escolar, material a ser utilizado na inseminação arti-

ficial para subseqüente produção de soldados. Em outro passo, Deus era chamado de excremento, e ridicularizados a santa missa e Jesus Cristo. Pouey, autor da idéia da transmissão, argumentava que se Rimbaud fosse vivo talvez produzisse material igualmente chocante — e não iria a posteridade ridicularizar as autoridades da rádio que lhe negaram a oportunidade de ser ouvido? A imprensa ficou aturdida e ofendida com o cancelamento. Disso resultou a decisão de submeter a gravação a um júri formado por eminentes personalidades literárias que poderiam apoiar Fernand Pouey em sua disposição de ver o programa irradiado. A audição teve lugar a 5 de fevereiro: entre os ouvintes dos poemas de Artaud estavam Raymond Queneau, Max-Pol Fouchet, Cocteau, Roger Vitrac e outras figuras famosas. Eles apoiaram unanimemente a transmissão. O diretor-geral, porém, mostrou-se irredutível. Fernand Pouey demitiu-se. A controvérsia campeou na imprensa durante muitos dias. Mais uma vez Artaud era o centro de um escândalo e de uma tempestade. Seria a última.

Desde que retornara a Paris, Artaud não cessara sua busca de drogas. Mendigava láudano onde quer que o apanhasse. O diário de Prevel contém relatos de muitas ocasiões em que Artaud pedia e implorava alívio. Sofria muitas dores. Como se revelou mais tarde, padecia de câncer no ânus. Quando os médicos lhe permitiram tomar cloral à vontade, Artaud compreendeu que estava condenado. Um mês após a rejeição definitiva do seu programa, na manhã de 4 de março de 1948, ele foi encontrado morto, rigidamente sentado aos pés da cama em seu pavilhão do hospital de doentes mentais de Ivry.

Roger Blin relatou como seus amigos lhe velaram o corpo durante três dias e três noites no pequeno quarto; não por crença no ritual, mas para afastar os ratos que infestavam o quarto à noite; e os padres estavam com medo de que a família de Artaud os mandasse ali para, apesar de tudo, fazer-lhe um funeral religioso.

Ao enterro, sem ritos religiosos, no cemitério de Ivry, os acompanhantes dividiram-se em dois grupos: um deles formado pela família de Artaud, o outro pelos amigos e reguidores dos seus últimos vinte meses em Paris.

A disputa entre a família e os discípulos continuou por muito tempo. A família, herdeira dos direitos autorais sobre as obras de Artaud, acusava os seus amigos da última fase de conservarem com eles desenhos e manuscritos que logo se tornaram extraordinariamente valiosos; os discípulos criticavam a família pela falta de humanidade, pela cobiça e pela incompreensão da obra de seu filho e irmão. A publicação das obras completas de Artaud foi retardada de muitos anos por essa acrimoniosa disputa.

Vista em retrospecto, a vida de Artaud ajusta-se a um padrão e torna-se, como ele próprio tantas vezes proclamou, sua suprema obra de arte. Há uma lógica interior e uma consistência em sua criação de uma imagem juvenil em filmes, tais como *La Passion de Jeanne d'Arc,* a fim de produzir contraste atordoador e angustiante com o engelhado mártir da rejeição e do desprezo da sociedade que se fez a imagem de sua epifânia final. E há uma similar e profunda consistência interior no seu gradual abandono dos objetivos convencionais do artista em busca do reconhecimento público e da fama, a autodescoberta como seu supremo assunto na correspondência com Rivière, sua breve adesão ao surrealismo e seu apogeu final como poeta de total espontaneidade, dispersando escritos ao longo do caminho, que não são mais artefatos astutamente engendrados, mas peças sangrantes de carne arrancada do seu corpo vivo e sofredor. Existe mesmo um todo significativo e satisfatório em Artaud, o homem de teatro afastado da terra prometida do renascimento e da renovação, mas que, como Moisés, enquanto a contemplava de longe proclamava as suas futuras leis, um trágico profeta. Acima de tudo, porém, há uma perfeição de desígnio em sua descida final à loucura (se loucura se devesse chamar, e não uma sondagem das extremas profundezas do sofrimento humano e da angústia existencial): que mais poderia ele ter feito após o malogro de sua última aventura teatral; de que outra maneira poderia mesmo ter vivido durante a guerra e a ocupação; de que outra forma poderia, finalmente, emergir como admirada estrela-guia de uma nova geração? Ele rejeitara o pensamento abstrato e proclamava a supremacia da experiência concreta e, em seu padrão de vida, encarnara a própria concepção da arte como vida e da vida como sofrimento.

3

OS LIMITES DA LINGUAGEM

"Você declara-se incapaz de exprimir seu pensamento. Como explica então a lucidez e o brilho com os quais expressa o pensamento de ser incapaz de pensar?" Este, com efeito, o paradoxo com que Rivière fez Artaud confrontar-se na correspondência entre ambos.

A resposta é bem simples: há uma grande diferença entre uma declaração *negativa*, o simples reconhecimento de que determinada coisa *não* está ali, por um lado, e a afirmação *positiva*, por outro, não apenas de que determinada coisa está presente, mas acompanhada de uma descrição acurada e exaustiva de sua natureza, descrição capaz de transmitir todas as suas qualidades. O fato de Artaud poder falar com eloqüência de sua inabilidade em expressar os próprios pensamentos mostrava que era possuidor das qualificações técnicas para exprimir pensamento. Talvez simplesmente não tivesse nada, ou muito pouco, a dizer — o que estava implícito na parte da correspondência que coube a Rivière. Afinal de contas, podia-se argumentar que todo pensamento é verbal, é linguagem; portanto, um pensamento que não pudesse ser formulado em palavras não seria por definição um pensamento, absolutamente não existiria. Artaud esrevera seus poemas; era o que tinha a dizer e o dissera. Se tais poemas não eram considerados suficientemente bons para publicação, como poderia ele pretender que o pensamento que desejara exprimir fosse superior à expressão encontrada em seus poemas?

Até onde podia existir pensamento não formulado em palavras, que simplesmente resista, obstinado, a ser posto em palavras? O pensamento e a linguagem serão necessariamente contérminos? Artaud persistia obstinadamente em transpor o hiato que parecia abrir-

se entre suas intuições poéticas não-verbais e a expressão na linguagem: "Sou um imbecil, pela supressão do meu pensamento, pela má formação do meu pensamento; sou vazio pela paralisia de minha língua" *(OC,* I, 116). Nessa fase de sua vida, Artaud tinha profunda consciência dessa possibilidade. Sentia-se como um vácuo interior, uma perda do sentido de que existia mesmo e numa fúria de profunda frustração. Num primeiro *sktech* para um roteiro de filme mudo, *Les Dix-huit Secondes* (18 Segundos), seu herói é um jovem, um ator

> atacado de estranho mal. Tornou-se incapaz de captar seu pensamento; manteve toda sua lucidez, mas não consegue dar forma externa a qualquer pensamento que lhe ocorra, isto é, traduzi-lo em palavras ou gestos adequados. As palavras lhe faltam, não mais respondem ao seu apelo, ele se vê reduzido à situação de assistir ao desfile das imagens em seu íntimo, um excesso de imagens contraditórias, sem relação umas com as outras. Isso o incapacita de mesclar-se às vidas dos outros ou de exercer qualquer atividade (*OC*, III, 12).

Foi precisamente por saber que sofria de uma afecção nervosa que Artaud persistiu na tentativa de encontrar solução para o problema. Convenceu-se de ser real a sua dificuldade em formular o conteúdo positivo do seu mundo interior, de que o "pensamento" *podia* existir num estado não formulado, pré-verbal; e de que seria possível encontrar meios e modos de transpor o espaço em branco entre esse pensamento amorfo, ainda não criado, e sua expressão. Na verdade, no período subseqüente à sua correspondência com Rivière, sentiu que tropeçara num problema de grande importância geral para a compreensão do processo da própria criação artística. Continuava a considerar a sua condição como uma doença, mas uma doença que, se estudada como caso particular e extremo de uma condição geral, poderia lançar luz muito além desse exemplo patológico isolado. Tentou repetidamente analisar sua condição e alcançou crescente apuro em descrevê-la.

> Se se tem por compreendido que qualquer idéia ou imagem que brota no inconsciente e, pela intervenção da vontade, deve tornar-se uma palavra na mente, a questão passa a ser descobrir-se em que ponto de sua formação o hiato se abre e se, na verdade, a manifestação da vontade é em si mesma a causa do problema, ocasião para a ruptura; e se a ruptura ocorre neste pensamento determinado ou no subseqüente (*OC*, I, *Suplem.*, 140).

Bem podia ser, argumentava ele nesta carta a George Soulié de Morant — um dos primeiros especialistas europeus em acupunctura chinesa, com quem se tratava na ocasião —, que a própria intensidade

do pensamento ainda não formulado e sua rapidez fosse a causa do bloqueio, manifestado externamente pela gagueira. Também podia ser que, prosseguia, a própria linguagem fosse inadequada para transmitir o que de fato sentia:

> Se faz frio, ainda sou capaz de dizer que faz frio; mas pode acontecer também que seja incapaz de dizê-lo: isto é verdade, pois há dentro de mim qualquer coisa de errado do ponto de vista da expressão e, se me perguntarem por que não consigo dizê-lo, responderei que minha sensação interior desse assunto fragmentário e insignificante simplesmente não corresponde às três breves e simples palavras que eu deveria então pronunciar (*OC*, I, *Suplem.*, 140).

Esta assertiva tinha implicações de longo alcance: talvez não fosse Artaud o deficiente em sua inabilidade para expressar seus sentimentos e transformá-los em "pensamentos", palavras, linguagem; talvez a própria linguagem fosse incapaz de expressá-los apropriadamente.

Durante a década de 1930, período em que desenvolvia sua teoria do teatro, Artaud se tornou sempre mais consciente dessas limitações da linguagem. Tendo experimentado pessoalmente a extrema dificuldade de encontrar expressão adequada às suas idéias e sentimentos — seu pensamento —, fez-se cada vez mais desdenhoso de escritores e outros artistas da palavra (como sejam atores e diretores teatrais) que pareciam desconhecer tal dificuldade. Certa ou erradamente, ele atribuía a facilidade com que manipulavam a linguagem à preguiça intelectual e a uma falta de integridade. Em vez de lutar pela expressão, sofrida e atormentadamente, como era sua condição, eles simplesmente aparentavam utilizar formulações pré-fabricadas que apenas permutavam numa série infindável de fáceis recomposições. Nas mãos deles, as palavras eram como papel-moeda sem lastro, sinais convencionalizados que haviam perdido qualquer contato com a realidade da qual tinham surgido e que ainda julgavam representar.

A experiência surrealista tinha sido um dos caminhos nos quais Artaud tentara renovar o potencial da linguagem a romper com as formas da expressão literária tornadas convencionais: ao permitir ao próprio subconsciente falar diretamente e sem interferência da vontade, da racionalidade, da consciência das regras da gramática e da elegância da forma literária, os surrealistas, e com eles Artaud, tinham esperança de ampliar o potencial da linguagem, torná-la capaz de comunicar o verdadeiro movimento da emoção e toda a escala de tesouros escondidos da imaginação humana.

Contudo, o próprio Artaud não produziu muita poesia significativa durante seu período surrealista. Continuava muito preocupado com seu caso particular, concentrado demais em analisar sua incapacidade.

Era esta incapacidade que o encaminhava para uma poesia que não tem de confiar na linguagem e que, em boa parte, podia dispensá-la: o teatro.

Artaud não era um pensador sistemático e jamais formulou suas concepções sobre a linguagem numa teoria plenamente desenvolvida. Apesar disso, é possível reconstituir-se o padrão do seu pensamento a respeito.

Este importa basicamente na convicção de que é profundo engano igualar toda a consciência humana àquela parte dela capaz de expressão verbal. Nossa consciência é formada por uma multidão de elementos dos quais apenas pequena parte pode ser diretamente formulada em palavras. O que vemos com nossos olhos, por exemplo, está sempre em nossa consciência e, no entanto, só muito rara e efetivamente é transformado em palavras ou pensado verbalmente. O mesmo se aplica às memórias visuais, ou aos desejos realizados e visualizados interiormente, o sonho acordado. Há a multidão de sons que nos cercam ou que andam ao sabor da nossa imaginação. Há os odores que nos invadem, dos quais dificilmente somos conscientes por formarem um permanente pano de fundo de nossas vidas, mas que, por vezes, são capazes de evocar as associações e lembranças mais fortes (basta pensar na famosa *madeleine* de Proust). Acima de tudo, porém, existem as inumeráveis sensações corpóreas sentidas continuadamente, embora sempre sejam convertidas com dificuldade em uma forma verbal: a pressão das roupas que usamos contra a pele, o movimento do ar no quarto e outras influências externas, assim como aquelas que operam em nós de dentro para fora: o ritmo do pulsar do coração, a respiração, a tensão dos músculos, o cheio ou o vazio de nossos estômagos, etc.

Todas essas coisas são parte permanente de nossa consciência. No entanto, quando falamos uns aos outros, ou se, na verdade, somos escritores, tendemos, ao formular nossos pensamentos, a descurar esses elementos não-verbais da consciência, embora bem possam eles ter representado importante papel na evocação ou, ao menos, no colorido do nosso pensamento. No conjunto, propendemos a ajustar nossa consciência apenas aos seus componentes verbais, o fluxo da linguagem que atravessa nossas mentes como um interminável monólogo interior.

Poderíamos julgar-nos completamente justificados ao agir assim. Esses elementos não-verbais da consciência não são extremamente insignificantes?

Artaud argumentaria que precisamente esse elemento não-verbal da consciência tem importância suprema para um poeta. Ele está

intimamente vinculado à própria matéria e substância da poesia: a emoção humana.

O que é a emoção? Ela pode ser evocada através de palavras, mas não é, em si mesma, verbal. Nós a sentimos, por vezes ela domina a nossa consciência, mas a emoção pertence com certeza ao seu aspecto não-verbal. Se analisarmos a natureza da emoção, chegaremos à conclusão de que, por mais sublimada, por mais intensificada, ela é parte integrante dessas mesmas sensações corporais; que difere apenas em grau daquelas sensações vulgares, como a de um estômago empanturrado ou, por certo, as arreliantes dores de cabeça de Artaud. Seja o que for a deflagrar as nossas emoções, nós as experimentamos como sensações corporais: uma aceleração da pulsação, um abrandamento relaxante das tensões musculares, uma elevação de pressão sangüínea ou à liberação de hormônios sexuais com seus variados efeitos psicológicos. Alegria e medo, a sublime beleza de um pôr-do-sol, a vinda do ser amado ou ainda a exaltação ao ouvir um belo poema — todas elas, enfim, são experimentadas como sensações corporais.

Eis porque as três palavras, "eu sinto frio", pareciam a Artaud incapazes de transmitir o que realmente experimentava ao sentir frio. Para comunicar emoção, substância da poesia, só palavras abstratas não eram suficientes. Daí a poesia utilizar aspectos concretos da linguagem, que se comunicam diretamente ao corpo, elementos tais como a qualidade musical das palavras, a natureza sensual dos sons de que são feitas, a qualidade rítmica do poema que ativa diretamente os ritmos próprios do corpo: o latejar do sangue e a enorme multidão de associações não-verbais inerentes à linguagem e ativadas pelas palavras.

A fórmula "eu sinto frio", que abstrai toda sensação corporal, todas as sensações reais e complexas relacionadas com a experiência de um indivíduo de tal condição física, exemplificava para Artaud a maneira pela qual o emprego demasiadamente fluido da linguagem resseca a experiência e, subseqüentemente, faz as pessoas, que confiam em tais modos de comunicação e pensamento, perder contato com a própria vida. Para ele, essas palavras pareciam substituir a fórmula matemática, o projeto abstrato da experiência pela complexa plenitude da maré montante da existência em toda sua riqueza e complexidade.

"O teatro é o único lugar no mundo e o último recurso universal que nos resta para tocarmos diretamente o organismo e, no período de neurose e baixa sensualidade no qual estamos a pique de mergulhar, de atacar essa baixa sensualidade por meios físicos aos quais ela não poderá resistir" (*OC*, IV, 97). Assim formulava Artaud a compreensão, alcançada, em meados da década de 1930, de que a poesia à qual desejava dedicar-se transcendia o puramente verbal, e que tanto o

instrumento a ser utilizado na transmissão dessa espécie de poesia quanto o seu receptor, a ser exposto a ela para receber-lhe apropriadamente o impacto, era de fato o corpo humano.

As idéias de Artaud sobre uma nova técnica e prática do teatro (a serem discutidas mais detalhadamente no capítulo seguinte) são, pois, basicamente uma tentativa de comunicar a plenitude da experiência e da emoção humanas ultrapassando o uso discursivo da linguagem e estabelecendo contato entre o artista e sua audiência em nível acima — ou talvez abaixo — do apelo meramente cerebrino do plano verbal. Como, naquela fase, sentia-se, ou talvez *fosse*, de fato, incapaz de aplicar a infinita variedade de técnicas, poderosas e sutis através das quais a poesia *pode* efetivamente capacitar-se a criar um impacto tão profundo que a plenitude da emoção humana, tanto espiritual quanto física, seja comunicada, ele ansiava ardentemente encontrar meios e modos de transmitir sua experiência, seu sofrimento físico, sua exaltação física diretamente às mentes e corpos de outros seres humanos. E, para consegui-lo, sentia ser necessário "despedaçar a linguagem para tocar a vida". (*OC*, IV, 18).

Assim temos de compreender o uso feito por ele da expressão "um teatro da crueldade": desejava que o teatro se abatesse entre uma multidão de espectadores com o mesmo pavoroso horror da peste bubônica, a peste Negra da Idade Média, com todo o seu impacto destruidor, criando uma total sublevação, física, mental e moral, entre as populações por ele atingidas. "O teatro, como a peste" — proclamou no ensaio talvez mais poderosamente poético de *Le Théâtre et son Double, Le Théâtre et la Peste* —,

> "é uma crise que é resolvida seja na morte seja na volta à saúde total. A peste é um mal superior porque é uma crise completa, após a qual nada resta exceto a morte ou a purificação absoluta. Assim também o teatro é um mal, por ser o supremo estado de equilíbrio que não pode ser alcançado sem destruição. Ele requer do espírito a participação num delírio que intensifica amplamente suas energias..." (*OC*, IV, 38-9).

Afirmações como essas põem a nu a fúria fanática com que Artaud perseguia seu objetivo, tarefa de um heroísmo realmente louco. A nova linguagem do teatro, um instrumento superior de comunicação para além do simples uso discursivo de conceitos, linguagem e palavras, estabeleceria um vínculo pelo qual a totalidade da emoção poderia fluir livremente de corpo a corpo, de ator a espectador. E assim, ao derrubar as barreiras entre os seres humanos, ao capacitá-los a partilhar uns com os outros das emoções mais esmagadoras alcançar-se-ia não apenas uma nova comunhão da humanidade, mas uma total transfor-

mação da sociedade, através da qual daria a toda a existência humana maior riqueza e superior qualidade.

É uma visão grandiosa, fortalecida — e pode-se senti-lo no sopro profético dos ensaios contidos em *Le Théâtre et son Double* — pela própria raiva e fúria da frustração acumulada ao longo de seus esforços desesperados para transpor o hiato entre seu sentimento e a expressão verbal dele. É como se Artaud quisesse soltar as energias encerradas dessa frustração numa vasta explosão libertadora de violência, de agressão contra um mundo exterior insensível, visualizado como massa de espectadores complacentes e apáticos no teatro em que se veriam envolvidos, dominados e compelidos a sentir, a sofrer tão profundamente quanto ele próprio, Antonin Artaud, havia sofrido.

Se a linguagem se mostrava incapaz, por si mesma, de comunicar a verdadeira sensação física de suas dolorosas lutas a outras pessoas, talvez um assalto a seus sentidos, no teatro, as despertasse da indiferença e, ao fazê-las mergulhar em dor e angústia equivalentes, lhes abrisse as mentes, as sacudisse de sua apatia e assim as purificasse moralmente. O próprio Artaud, sempre extremamente lúcido a respeito de seu estado mental, tinha plena consciência dessa raiva, da agressividade encerrada em todos os seus esforços. Pouco antes de sua partida para a Irlanda, em 1937, ele escreveu a Breton: "Conhece algum outro homem cuja indignação contra tudo o que existe atualmente seja tão firme e violenta, e que esteja tão constante e violentamente num estado de perpétua fulminação? Esta raiva que me consome, e da qual aprendo a fazer melhor uso a cada novo dia, deve ter alguma significação" (*OC*, IV, 38-9).

Mais ainda do que contra o burguês complacente que não sabia nem se preocupava com seu sofrimento, esta raiva era dirigida contra o sistema de pensamento, todo o clima cultural que produzira aquela atitude. A complacência daquela gente não era construída sobre o ideal da razão, da moderação, a *bienséance* que animara por tanto tempo a sociedade francesa? E este ideal não era, por sua vez, o resultado de uma crença na lógica e, portanto, em última instância, no uso correto da linguagem e da razão como instrumentos de autocontrole? Era através da excessiva confiança na habilidade do discurso lógico para encontrar uma solução justa — e sempre moderada — para todos os problemas que as fontes do verdadeiro sentimento haviam secado. Tendo deixado a França por um país que julgava mais próximo dessas fontes e ainda alimentado pela emoção não corrompida, o México, Artaud advertiu seus amigos mexicanos contra o racionalismo da Europa e a tentação de os mexicanos se sentirem herdeiros do "espírito latino, da cultura racional, da supremacia da razão" (*OC*, VIII, 266).

Eles ainda tinham — assim Artaud acreditava — acesso a uma experiência mais rica, através do ritual, da magia e da rendição aos transportes selvagens do peiote.

E no entanto, as esperanças que Artaud depositara no teatro e em sua própria habilidade para criar uma nova linguagem de poesia encarnada fisicamente deram em nada. É trágica ironia que tenha sido através desse colapso de suas expectativas e da subseqüente derrocada que ele finalmente transpôs o fosso que abrira entre a emoção e sua transmutação em palavras, e achou sua própria linguagem poética, um modo de expressão tão poderoso e direto, que foi, de fato, capaz de transmitir completamente a emoção do poeta ao nível físico exato das sensações corporais.

Ao escrever a Soulié de Morant, Artaud cogitara se era a intervenção da *vontade*, o desejo consciente e a determinação de expressar-se, que faziam o pensamento e a emoção, desejosos de exprimir-se, evaporarem-se. Na perturbação mental seguinte à catástrofe de *Os Cenci* e à profunda decepção após sua volta do México, Artaud atingiu tal nível de excitação nervosa, que esta última barreira de autoconsciência finalmente cedeu. A *vontade*, o elemento de autoconsciência crítica que, em busca do melhor torneio da frase, da imagem mais elegante, havia bloqueado o livre curso entre a emoção e a expressão, foi varrida na selvagem exaltação de um artista que se fizera — ele o sentia — instrumento de poderes mais altos, um mago, um profeta taumaturgo. O sufocante frenesi com que proclamou sua missão de salvar o mundo da destruição iminente impregna um texto como *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, que jamais se quis poesia, com um campo e uma intensidade de visão que transfundem sua linguagem na de um sublime poema. Um poema, além disso, que, em seu impacto, seu poder de excitar a imaginação e os sentidos, é muito superior a qualquer coisa que o próprio Artaud jamais conseguiu alcançar em teatro.

Esta inspirada incursão pela poesia foi seguida por anos de silêncio atordoado e catatônico nos asilos de Sotteville-lès-Rouen, Sainte-Anne e Ville-Evrard. Após a chegada de Artaud a Rodez, porém, e ainda mais nos últimos vinte meses frenéticos depois de seu regresso a Paris, aquela fervilhante e flamejante torrente de lava de linguagem fluiu novamente. Escrevendo febrilmente, noite e dia, Artaud produziu um incessante jorro de expressão direta na forma de ensaios, cartas, confissões pessoais, prosa ritmada, glossolalia e inarticuladas combinações de consoantes. É difícil decidir quais desses escritos devem ser classificados como poemas, pois todos eles são profundamente poéticos, simplesmente porque constituem expressões diretas e puras de emoção

profunda, triunfantes do esforço de comunicar essa emoção através da linguagem.

Outra e estranha ironia: a de que nessa fase de sua carreira, muitos anos depois de ter sido expulso do movimento surrealista, Artaud tenha realizado os objetivos originais daquele movimento mais verdadeira e completamente do que qualquer dos poetas que os próprios surrealistas produziram pois nem mesmo o maior deles, quer seja Eluard, Desnos ou Aragon, jamais renunciou totalmente ao uso de sua técnica, à intervenção de sua inteligência crítica modeladora dos poemas ao serem postos no papel. Em sua fúria profética — ou loucura como pareceu a muitos —, Artaud permitiu realmente que seu espírito ferido fluísse livre e sem restrição; atingiu plenamente o objetivo dos surrealistas, a busca de uma técnica de escritura automática que desse acesso às camadas mais obscuras e profundas da mente humana e captasse seus movimentos no preciso instante em que emergiam das brechas e dos abismos do inconsciente para a luz da consciência, feitos poesia. O próprio Artaud, vinte e cinco anos antes, tinha sido diretor do centro de pesquisas estabelecido pelos surrealistas para investigar caminhos e meios pelos quais este objetivo pudesse ser alcançado. Eis que Artaud se tornava exemplo vivo dessa realização; mas encontrara a solução não como pensara na época, através da elaboração de uma tese com argumentação clara, em fluentes termos teóricos, mas encarnando ele próprio aquela solução: que este tipo de poesia somente pode ser atingido através de uma aterrorizante descida — ou talvez uma ascensão — a regiões nunca antes perscrutadas do sofrimento humano e do total auto-abandono. Livrando-se de toda contenção, de qualquer intenção de agradar, de dar forma ou perfeição formal à sua expressão e deixando suas fantasias desatadas, sua fúria e angústia, sua dor e seu tormento rugirem, Artaud conseguiu evocar aquele verdadeiro impacto físico, aquela reação-de-entranhas que tinha sido o objetivo de seus esforços no teatro. Desejava fazer de sua última apresentação pública, o programa radiofônico abortado, *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu,* a verdadeira plenitude de suas idéias sobre o teatro da crueldade: no entanto, este era apenas uma seqüência de textos orquestrados para quatro vozes e alguns instrumentos de percussão. A interpretação, em particular os gritos arrepiantes do próprio Artaud e as ruidosas batidas de gongos, acrescentava alguma coisa ao seu impacto, mas sua verdadeira "crueldade" (no sentido artaudiano de evocação física da emoção) residem larga medida nas próprias palavras, quer tecnicamente esses textos sejam vistos como panfletos polêmicos, meditações autobiográficas ou "poemas". Tal é o grau da obsessão, da possessão de Artaud pelas paixões que o convulsionam,

que parecem inspiradas loucamente tanto quanto as expressões da Pítia em Delfos, falando em transe sagrado, ou os cantos de um xamã por cuja voz falam deuses e demônios.

É difícil analisar os meios pelos quais os escritos de Artaud desse período produzem seu impacto. O *que* dizem (e o que poderia ser descrito como o elemento discursivo ou conceptual) é tão violentamente alheio aos costumeiros limites da razão, que contribui tanto para seu impacto físico (pelo simples espanto ou terror que tais descrições infundem) quanto a maneira *como* o dizem, a furiosa discordância e variação de ritmos, as transições abruptas, a intensidade evocada pela repetição e pelo acúmulo de palavras, tudo se combinando para comunicar a raiva, a angústia e o profundo comprometimento que está por baixo delas. Aqui a linguagem atinge realmente sua fronteira extrema.

4

O TEATRO ARTAUDIANO — TEORIA E PRÁTICA

O teatro
é o estado
o local
o ponto
onde nos podemos apropriar da anatomia do homem e através dela curar e dominar a vida...

ARTAUD (de *Aliéner l'Acteur*, 12 de maio de 1947)

As idéias de Artaud sobre o teatro modificaram-se e desenvolveram-se muito durante toda sua vida. Desde o início de seu envolvimento ativo com ele, porém, foi um crente fanático na missão do teatro, em seu poder de mudar a sociedade, o homem e o mundo, em seu potencial revolucionário e sua força redentora. Desprezava a concepção de que o teatro não passa de simples lugar de entretenimento. "Há os que vão ao teatro como ao bordel", eis como começava um artigo para um jornal de Marselha, quando trabalhava com Dullin, "... Pode-se dizer que, neste momento, há dois tipos diferentes de teatro: um, espúrio, fácil e falso, freqüentado por burgueses, militares, gente de boa renda, lojistas, comerciantes de vinhos, professores de aquarela, aventureiros, prostitutas e ganhadores do *Prix de Rome*, que acontece na sala de Sacha Guitry, nos bulevares e na Comédie Française; outro, que encontra abrigo em qualquer lugar, mas que é concebido como a realização das mais puras aspirações da humanidade" (*OC*, II, 175).

Nesta atitude, ele formava na corrente principal do movimento pela renovação do teatro, iniciada como reação à sua degradação de meados do século XIX em melodrama barato e entretenimento vulgar, liderado por homens como Ibsen, Strindberg e Shaw, o Duque de Meiningen, Nietzsche, Richard Wagner, Adolphe Appia, Gordon Craig, Max Reinhardt e Stanislawsky; e, na França, Antoine, Lugné-Poe, Copeau, Gémier, Dullin, Pitoeff e Jouvet, com os quais Artaud estava, de uma ou outra forma, ligado em sua carreira profissional de ator e diretor, eram os herdeiros imediatos dessa tradição, assim como Jean-Louis Barrault e Roger Blin, que em seus começos trabalharam com Artaud, podem ser tidos como seus campeões e continuadores até nossos dias. Contudo, embora Artaud faça nitidamente parte dessa corrente principal do teatro, estava também em profunda desavença com ela. Por maiores que fossem seu fervor e zelo reformistas, esse movimento pela volta do teatro a uma forma artística séria permaneceu sempre dentro da moldura da sociedade; seus porta-estandartes e militantes trabalharam nos limites de suas possibilidades profissionais e financeiras. A crença de Artaud na força redentora do teatro, por outro lado, era tão radical e descomprometida, que o mantinha em perpétuo conflito com as formas estabelecidas da empresa teatral. Apesar disso, para ganhar a vida e ter pura e simplesmente uma oportunidade de trabalho, ele era de certa maneira obrigado a negociar com o mundo dos proprietários de salas de teatro, empresários, patronos influentes e potenciais financiadores, e as tensões que tais manobras criavam em seu íntimo eram praticamente insuportáveis. Portanto, ao tentar compreender os escritos de Artaud sobre o teatro, deve-se sempre recordar que sua mente trabalhava, com freqüência, em dois níveis diferentes: elaborando manifestos para os seus vários projetos, ele estava, ao mesmo tempo, enunciando suas impetuosas idéias revolucionárias e tentando tranqüilizar as pessoas influentes de cujo apoio necessitava. Assim, no *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade*, de outubro de 1932, que proclamava sua determinação de diminuir a importância do dramaturgo em face do diretor, ele incluiu o projeto de uma produção de *Woyzeck*, de Buechner, da qual Jean Paulhan, seu patrocinador e coordenador de textos da *NRF*, era co-tradutor, "num espírito de reação contra os nossos princípios e como um exemplo do que se pode alcançar no palco com um texto preciso" (*AC*, IV, 119). A produção de *Os Cenci* é incomparavelmente o mais fulgurante — e desastroso — exemplo da tensão entre as idéias teóricas de Artaud e sua necessidade de tentar e encontrar um *modus vivendi* com o teatro como este era naquele tempo: teve de confiar um papel a uma atriz inexperiente, mas que lhe dava acesso a recursos financeiros, usar um teatro cuja construção estava em completa discordância com suas idéias e, em última análise, produzir uma peça que, embora ele próprio a tenha escrito, estava muito distante de seu ideal de um teatro avançado em relação ao texto convencional e à estrutura tra-

dicional da tragédia clássica, baseado na movimentação de grande número de intérpretes num espaço aberto.

Podia-se argumentar que, fossem suas idéias menos extremadas, ele poderia ter tido maior facilidade em tomar pé no *establishment* teatral; ou inversamente que, tivesse ele obtido antes essa posição, digamos, como resultante do seu trabalho com o Théâtre Alfred Jarry, suas idéias talvez jamais se tivessem extremado tanto. É difícil, porém, acreditar que este último jamais poderia ter sido o seu caso. As exposições programáticas do Théâtre Alfred Jarry já continham a essência dos conceitos mais radicais de Artaud; até mesmo o primeiro anúncio desse empreendimento já apresenta a exigência de que o teatro não deveria ser mera representação: "se o teatro não é apenas representação, se é realidade autêntica, por que meios podemos dar-lhe esse grau de realidade, fazer de cada espetáculo uma espécie de evento (*une sorte d'évènement* podia ser traduzida também como "uma espécie de *happening*" — certamente o primeiro emprego dessa palavra em tal contexto!), eis o problema que nos cabe solucionar" (*OC*, II, 19). É este primeiro *Manifesto* (publicado na *NRF* de novembro de 1926) que descreve a diligência policial contra um bordel como sendo o acontecimento (*happening*) cênico ideal e insiste em que cada espectador, ao deixar o teatro,

> deveria ter sido abalado e surpreendido pela força interior da interpretação e que essa força deveria estar em relação direta com as ânsias e preocupações de sua vida. A ilusão não será mais dependente da probabilidade ou improbabilidade da ação, mas do poder de comunicar e da realidade dessa ação... Não é à mente ou aos sentidos da platéia que nos dirigimos, mas à sua existência inteira. À dele e à nossa... (*OC*, II, 21).

O conceito do Teatro da Crueldade já está presente nessas palavras combativas. Por esse mesmo tempo, Artaud (como porta-voz de seus associados na aventura do Théâtre Alfred Jarry), não deixa dúvidas quanto à extensão das ambições pessoais e dos associados.

> Pretendemos nem mais nem menos que retornar às humanas ou inumanas fontes do teatro e revivê-lo completamente. Tudo o que faz parte da opacidade e do fascínio magnético dos sonhos, tudo isso, essas obscuras camadas da consciência... queremos vê-lo triunfante no palco, ao risco de nos perdermos a nós próprios e expormos ao ridículo de um fiasco terrível... Vemos o teatro como uma aventura *verdadeiramente mágica*. Não nos dirigimos aos olhos nem à emoção direta da mente; o que estamos tentando criar é uma certa emoção *psicológica* na qual os recessos mais íntimos do coração serão trazidos à luz (*OC*, II, 30-31).

Essas são as idéias-guias de Le Théâtre et son Double, talvez ainda não inteiramente conformadas e elaboradas, mas ao menos claramente reconhecíveis: o teatro como realidade; a exigência de um impacto sobre a assistência, que importe na imposição de sofrimento ao espectador, isto é, crueldade; a exigência de que o teatro seja capaz de comunicar emoção profunda, subconsciente e, portanto, ainda não verbalizada, diretamente ao espectador, por meios que importem em nada menos do que magia. Contudo, somente após a experiência irresistível do encontro com os dançarinos de Bali, em 1931, foi que a atitude de Artaud para com o teatro se cristalizou e adquiriu sua força explosiva que ainda hoje pode ser sentida. O que dava a *Le Théâtre et son Double* uma tal força?

Em seu livro, *Antonin Artaud et l'Essence du Théâtre*, Henri Gouhier, do Institut de France, questiona a freqüente exigência de Artaud de que o teatro deveria retornar às suas origens no ritual religioso; faz ver, que, embora haja grande arte religiosa, muitas obras de péssima qualidade, como as açucaradas estátuas nas igrejas católicas, são capazes de invocar um genuíno sentimento religioso; e existe muito boa arte que é completamente não-religiosa. A arte, portanto, argumenta ele com toda razão, somente pode ser grande se satisfizer os critérios *artísticos*, que são independentes de considerações religiosas; na verdade, se as origens do teatro estão no ritual religioso, ele se tornou uma forma de arte precisamente no instante em que se separou do ritual e se converteu numa atividade autônoma. Tudo isso é bastante convincente, mas foge à tese de Artaud: para este, o teatro não era exatamente uma arte religiosa, forma de arte a serviço da religião; era uma manifestação do próprio impulso religioso. *Sua religião era o teatro* — pelo menos até ao ponto em que sua natureza profundamente religiosa o conduzia a outras manifestações ainda mais intensas e apaixonadas de sua ânsia de transcender o mundo como o conhecia.

Contudo, como pode o teatro, técnica de comunicação geralmente considerada capaz de expressar uma grande variedade de conteúdos e mensagens e, assim, necessariamente neutra, livre de sua própria filosofia ou ideologia, ser transformado em religião? Que espécie de religião poderia ser o teatro?

Para Artaud, o teatro era "metafísicas ativadas" (*OC*, IV, 54). "Reservatório de energias constituído por mitos não mais encarnados pela humanidade, o teatro os encarna" (*OC*, V, 272). O teatro é o duplo (isto é, o representante) "daquela grande força mágica ativa (*agent*) da qual o teatro, através de sua forma, é a figuração até transformar-se em sua transfiguração" (*OC*, V, 272-3). E quais são esses grandes poderes mágicos com os quais o teatro pode restabelecer li-

gação? São "as verdades secretas" que o teatro pode trazer novamente à luz através de sua linguagem do gesto, "aquela parte da verdade enterrada sob as formas no encontro destas com o fluxo da Transformação" (*OC*, V, 84). Apesar de toda a sua aparente vagueza, a mensagem é bastante clara: como Bergson, Shaw e Nietzsche, Artaud era um vitalista romântico, um crente no poder de cura da força vital, o poder do instinto natural do homem oposto ao racionalismo ressequido, o raciocínio lógico baseado na sutileza lingüística; ele apoiava o coração contra o cérebro, o corpo e suas emoções contra as rarefeitas abstrações da mente. E se Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia* tinha proclamado sua convicção de que a base do teatro é o espírito de Dionísio, obscuro, violento, turbulento, apaixonado, inarticulado em seu êxtase musical, mas temperado e domado pela claridade, medida e razão apolíneas, Artaud rejeitava totalmente o elemento apolíneo e confiava nas obscuras forças da vitalidade dionisíaca com toda sua violência e seu mistério. Se essas forças pudessem ser ativadas mediante o teatro, encarnadas pelo teatro, Artaud esperava que a humanidade poderia ser desviada de seu desastroso caminho conducente a uma crescente atrofia de seus instintos, que importava na morte de sua vitalidade e conseqüente extinção.

A posição de Artaud também encontrava paralelos com a concepção de Freud de que o mal-estar na civilização ocidental era devido à repressão de tão larga faixa da vida instintiva, subconsciente e impulsiva do homem. Em boa parte, a ideologia surrealista baseava-se nos conceitos freudianos, e Artaud sofreu nítida influência de Freud, especialmente de sua obra *A Interpretação dos Sonhos*. Tinha sido Freud a mostrar como a linguagem no sonho é transposta para imagens que podem então ser lidas como a grafia pictográfica, os hieroglifos. Daí Artaud, em seu esforço para reativar o subconsciente e apelar diretamente para ele, ter pregado a volta à comunicação nesse nível. "Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar-lhe um pouco da importância que ele tem nos sonhos" (*OC*, IV, 112). Acima de tudo, porém, se o dionisíaco representa o instinto e o corpo, e o apolíneo a abstração da razão fria e a mente, o teatro é o meio pelo qual o corpo pode reconquistar sua devida importância. A idéia de Artaud de um teatro metafísico brota, paradoxalmente, de sua convicção de que ele é pensamento abstrato, discursivo, que separa o homem das fontes secretas e misteriosas do ser e o confina num universo estreito e mundano. Para retomar contato com a verdadeira base metafísica da existência humana, o corpo é que deve ser redespertado e reativado: em outras palavras, para alcançar a esfera metafísica é preciso que nos tornemos mais físicos. Foi a revelação das

forças misteriosas que comandam o universo através de seus estranhos movimentos e roupagem hierática, a música miraculosa que acompanhava suas danças, a presença de força cósmica em seus gritos inarticulados, que fizeram da descoberta dos dançarinos balineses um acontecimento decisivo na vida de Artaud e o levaram a compreender a verdadeira natureza do teatro como instrumento potencial para a redenção da humanidade. "Não sou um daqueles que julgam necessária a mudança da civilização para que o teatro mude; creio, porém, que o teatro, utilizado no sentido mais alto e mais difícil de todos, tem o poder de influenciar a natureza e o desenvolvimento das coisas" (*OC*, IV, 95).

Na concepção de Artaud, no teatro as forças cósmicas, manifestadas por meios físicos, podem alcançar e tocar as energias físicas submersas não-verbais e subconscientes das massas, do que deriva seu conceito de um teatro da crueldade:

> "Teatro da crueldade", porém, significa, acima de tudo, um teatro difícil e cruel para mim mesmo. E, ao nível da interpretação, não se trata da crueldade que infligimos um ao outro cortando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais, ou, como imperadores assírios[1], mandando uns aos outros, pelo correio, pacotes de orelhas, narizes e narinas humanos cortados à perfeição, mas daquela crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. Os céus ainda podem cair sobre nossas cabeças. E o teatro existe, em primeiro lugar, para nos ensinar isto (*OC*, IV, 95).

Contudo, embora sublimada em formas mais sutis do que a agressão física direta, o teatro artaudiano continua a contar com a ação física ou quase física:

> Se a música tem efeito sobre as serpentes, isso não é devido aos conceitos espirituais que lhes transmite, mas ao fato de elas serem alongadas e ficarem em largos anéis no chão que tocam com quase toda a extensão de seus corpos; e as vibrações musicais propagadas no chão tocam-nos como uma massagem muito longa e sutil; pois bem, pretendo fazer com a platéia o que os encantadores de serpentes fazem e levá-la a apreender até mesmo as noções mais sutis através de seu organismo... (*OC*, IV, 97-8).

Artaud via a capacidade do teatro (como ele o postulava) de agir fisicamente sobre a massa de espectadores sem realmente danificar-lhes os corpos como seu traço distintivo principal, que, curiosamente, ele compartilhava com a peste. Em seu ensaio sobre *O Teatro e a Praga*, trata longamente do fato de que, embora cheio de um líquido preto, o cadáver da vítima da peste não mostra quaisquer lesões orgânicas. Isto, argumenta, é comparável ao

> estado do ator inteiramente dominado e destroçado por suas emoções sem que tenha qualquer efeito sobre a realidade. Tudo no aspecto físico do ator, como no da vítima da peste, mostra que a vida reagiu a um paroxismo e, no entanto, nada aconteceu... Quando as imagens da peste em relação com um poderoso estado de desorganização física são como as últimas explosões de uma força espiritual que se exaure, as imagens poéticas do teatro são uma força espiritual que inicia sua trajetória nos sentidos e pode então transcender a realidade. Uma vez desencadeada sua fúria, o ator precisa infinitamente mais da virtude que o impeça de cometer um crime do que um assassino precisa de coragem para cometer o seu; e neste ponto é que a ação de uma emoção no teatro, em sua pureza (*gratuité*, isto é, ausência de interesse), surge como infinitamente mais válida do que a de uma emoção levada ao ponto de realizar-se em ação (*OC*, IV, 30-1).

Em outras palavras, em sua manifestação nas sensações corporais, as emoções são *reais* e verdadeiras num sentido físico, tanto no ator quanto, finalmente, na platéia, mas as ações que essas emoções provocariam no mundo real permanecem potenciais: "uma experiência teatral real abala a calma dos sentidos, liberta o inconsciente reprimido e leva a uma espécie de revolta potencial, que, todavia, não pode realizar seu valor pleno, a não ser que permaneça potencial e imponha na massa reunida uma atitude difícil e heróica" (*OC*, IV, 34).

O teatro, como o viu Artaud em *Le Théâtre et son Double*, é essencialmente um ritual religioso, cujo conteúdo, cujo mito subjacente é o próprio teatro; isto é, o teatro definido como assembléia de seres humanos esforçando-se por estabelecer contato com as profundas molas mestras do seu próprio ser, as obscuras forças da emoção física que estão além das trivialidades do seu dia-a-dia. O teatro capacita-os a experimentar a verdade plena dessas emoções, sem envolvê-los em situações irreversíveis da vida real nas quais, e somente nelas, seria igualmente possível viver experiências com tal força arrasadora. E com fazer total o poder de uma vida emocional plena, reativar em multidões de seres humanos toda a gama da alegria e do sofrimento, o teatro poderia modificar-lhes a atitude básica para com a vida e as instituições, as maneiras de pensar, toda a consciência e, assim, transformar a sociedade e o mundo.

Mas *como*, por quais meios e métodos tudo isso deverá ser realizado?

Antes de tudo, o dramaturgo desaparece como principal fonte da experiência teatral. Para Artaud, esta era a lição principal e irrecusável do teatro de Bali: "Os balineses realizam, com o máximo rigor, a idéia de um teatro puro, no qual tudo — concepção e execução — é válido e existe apenas na medida em que é objetivado *no palco*.

Demonstram triunfalmente a absoluta preponderância do diretor, cujo poder criativo *elimina as palavras* (*OC*, IV, 64-5). O teatro de Artaud é essencialmente um teatro de diretor, em que este atua como um poeta usando a linguagem concreta de toda a gama da existência física, do espaço abstrato à mínima nuança do movimento corporal do ator.

Esta linguagem cênica não dispensa as palavras, mas as utiliza como elas surgem nos sonhos, e tira o efeito mais completo possível da qualidade das palavras como objetos com existência física, como os sons nos gritos, os soluços, a encantação e uma infinita variedade de cores expressivas. Terá de ser encontrada uma técnica para gravar e transcrever a multidão de modos de expressão da linguagem não-verbal do palco; pois cada gesto, cada movimento, cada entonação terá um significado expressivo, definido e preciso, comparável ao dos ideogramas chineses ou dos hieroglifos egípcios. Contudo, ao contrário desses sistemas de signos, que têm de ser laboriosamente aprendidos, a nova linguagem teatral de signos concretos terá o poder de comunicar imediatamente o exato significado de cada sinal hieroglífico ou símbolo à platéia. Este poder de comunicação, que brota do impacto físico direto alcançado pelo que acontece no palco, constitui a verdadeira magia do teatro.

O maior dos elementos teatrais com imediato e direto impacto físico é o espaço, em que o acontecimento teatral tem lugar. Abandona-se o edifício tradicional. No teatro de Artaud não há barreiras entre atores e espectadores. "Colocado no centro da ação, o espectador é envolvido e coberto por ela" (*OC*, IV, 115). A princípio, hangares ou celeiros já existentes podem ser utilizados para esse fim; mais tarde, edifícios especiais serão construídos no padrão de certas igrejas ou "templos dos altiplanos do Tibete" (*OC*, IV, 115). A assistência instalar-se-á no centro desses espaços, em assentos giratórios que lhe permita acompanhar a ação a desenrolar-se por todos os lados. As paredes do auditório serão caiadas de branco pálido absorvente da luz. Uma galeria elevada, circundando todo o auditório, permitirá que a ação se passe em vários níveis. Não há *cenário*. O esplendor dos *trajes* será suficiente para dar vida e colorido à ação, particularmente porque cada vestimenta transmitirá sua própria significação hieroglífica precisa. Os trajes modernos, insípidos e sugestivos do teatro convencional, naturalista e psicologizante, devem ser evitados. Por outro lado, um equipamento de *iluminação*, inteiramente novo e revolucionário, será destinado a produzir efeitos mágicos de grande impacto e significação; esses efeitos terão de incluir luz vibratória, ondas de luz ou verdadeiras explosões luminosas semelhantes aos fogos de artifício. A luz terá obrigatoriamente grande variedade de cor e qualidades tonais

de tensão, densidade, opacidade, para produzir impressões de calor, frio, fúria ou medo. A *música* e o *som* desempenharão igualmente papel muito importante; pode-se recorrer a instrumentos antigos e esquecidos ou inventar novos, alguns dos quais obrigatoriamente capazes de produzir "sons que não possam ser suportados" (*OC*, IV, 114). E, bem entendido, também os sons naturais, que Artaud usou com efeito estereofônico em sua produção de *"Os Cenci"*, entram no arsenal dos efeitos auditivos que farão parte da nova linguagem teatral. Artaud dava importância especial também aos grandes bonecos que apareceriam na ação e produziriam efeitos mágicos de fantasia, de sonho ou de surpresa. No *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade*, ele faz uma referência enigmática a "bonecos de mais de nove metros de altura, representando a barba do Rei Lear na tempestade" (*OC*, IV, 117).

Embora sempre ritual e mágico, o teatro de Artaud nem por isso é alheio ao humor. Na verdade, este elemento, que Artaud concebia como um deslocamento da sensibilidade pela anarquia, a justaposição de elementos incompatíveis que subverte a ordem de coisas esperadas, deve representar papel importante na ambiência poética peculiar de suas criações teatrais. Ele cita, como exemplo, uma cena de filme dos irmãos Marx (adorava os irmãos Marx e incluiu uma nota sobre eles em *Le Théâtre et son Double*), na qual um homem, que se julga prestes a beijar uma bela senhora, percebe repentinamente que tem nos braços uma vaca. Artaud tinha plena consciência de que sua concepção de um teatro redondo, com total envolvimento da audiência, aproximava-se das antigas tradições dos espetáculos até então marginais do teatro, como o circo e o *music hall*, o teatro de revistas e o de variedades. Ele queria aproveitar todas as lições possíveis destes.

E o ator, finalmente, neste teatro de diretor? Seu papel, disse Artaud em carta a Gaston Gallimard, quando planejava lançar um teatro com apoio financeiro da *NRF*, é "ao mesmo tempo extremamente importante e extremamente limitado. O que se chama personalidade do ator deve desaparecer completamente. Não mais pode haver um ator que imponha seu ritmo ao *elenco* e a cuja personalidade tudo deva estar subordinado... No teatro, o ator como tal não mais deve ter direito a qualquer iniciativa (*OC*, V, 125). Por outro lado, como um teatro baseado numa linguagem complexa de signos fixos, gestos e expressões requer grande habilidade, o teatro de Artaud necessitará de atores 'fortes', escolhidos não por seu talento, mas à base de uma espécie de sinceridade vital, mais forte do que as suas convicções" (*OC*, V 126). Já nos prospectos do Théâtre Alfred Jarry, Artaud havia prometido que os espetáculos dirigidos por ele "teriam o andamento

de um rolo perfurado de música num piano mecânico... e daria ao auditório a impressão de fatalidade e da mais precisa predeterminação" (*OC*, II, 61-2)[2].

Por outro lado, Artaud dedicou muita reflexão às técnicas de representar. Um dos ensaios mais notáveis de *Le Théâtre et son Double* e que, apesar de menos freqüentemente citado e compreendido, teve a mais vasta influência pelo fato de haver ajudado Jean-Louis Barrault a desenvolver sua teoria da representação, é *"Un Athlétisme Affectif"* (que poderia ser traduzido por "O Ator, Atleta de suas Emoções"). Neste ensaio, baseado nos ensinamentos da Cabala, Artaud desenvolve um sistema de tríades de respiração e técnicas de expressão, que lhe permitem estabelecer o fundamento de um sistema completo e complexo, no qual cada tipo de respiração corresponde a um colorido básico emocional que, então, pode ser variado ao infinito através da permuta e da combinação. A linguagem de Artaud é obscura e, acima de tudo, é difícil visualizar o que ele quer dizer sem uma demonstração direta feita por professor. O fundamento, porém, é o de certo número de tríades baseadas, por exemplo, em: 1) inspiração; 2) expiração; 3) retenção do fôlego. Ligando a maneira de emissão da voz a cada uma dessas três possibilidades, produzem-se diferentes coloridos expressivos; o mesmo ocorre com outra tríade, a da colocação da voz: 1) no diafragma; 2) no peito, ou 3) na cabeça. Tomando-se estas seis possibilidades de expressão como as cores primárias, pode-se então variar e permutá-las, colocando a voz na cabeça enquanto se expira, ou inspira, ou se retém a respiração, e assim por diante. Artaud utiliza conceitos como masculino, feminino e neutro e faz referência ao *yin* e ao *yang* e aos 380 pontos da acupunctura chinesa. Quando se sabe como traduzir esta linguagem técnica e mística em termos de prática física comum, os resultados são espetaculares, como qualquer pessoa que tenha visto atentamente Barrault demonstrar sua técnica, ou melhor, sua elaboração dela, pode testemunhar. Como diz Artaud em seu ensaio, é através da respiração e de outros vínculos físicos que se estabelece a identificação entre o ator e o corpo do espectador. Esta é a corrente que os une e "permite ao espectador identificar-se com a representação, a cada sopro da respiração, a cada pausa... Toda emoção tem bases orgânicas. É através do cultivo da emoção em seu corpo que o ator faz a recarga da densidade de sua voltagem. Saber antecipadamente quais as partes do corpo que se deseja tocar significa colocar o espectador em transes mágicos" (*OC*, IV, 163).

Vimos a posição do ator no teatro artaudiano. E quem formaria seu público? No *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade*, Artaud

assim trata o assunto: "O Público: antes, é preciso que exista o Teatro" (*OC*, IV, 118).

Esta, em breve esboço, é a concepção de Artaud de um novo teatro, segundo os ensaios reunidos em *Le Théâtre et son Double*, escrito entre 1931 e 1936. O *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade*, publicado em outubro de 1932, continha uma lista impressionante de espetáculos projetados: a adaptação de uma peça inglesa elizabetana, talvez *Arden of Faversham*, que André Gide estava traduzindo; um drama poético de Léon-Paul Fargue; a adaptação de uma história do *Zohar*, do rabino Siméon; a história do Barba-Azul, reconstituída a partir dos arquivos; a Queda de Jerusalém, segundo a Bíblia e a História; a adaptação de um conto do Marquês de Sade; um dentre os vários melodramas românticos, cuja própria improbabilidade se constituiria em elemento poético; *Woyzeck*, de Buechner; e algumas obras do teatro elizabetano, despidas de seus textos de modo que apenas as personagens, o enredo e o sabor de época permanecessem. No *Segundo Manifesto do Teatro da Crueldade*, lançado em prospecto em 1933, consta apenas um único projeto de espetáculo, *Conquista do México*, do próprio Artaud, que existia como roteiro, projeto para uma produção a ser criada durante os ensaios. Quando todos estes planos finalmente materializaram-se, em 1935, com *Os Cenci*, relativamente poucos dos conceitos teóricos de Artaud puderam ser levados à prática. Havia a música transmitida pelos auto-falantes colocados nos quatro cantos do auditório e havia ainda a atuação frenética do próprio Artaud, mas os cenários e guarda-roupas, embora excelentes, eram convencionais e a peça também.

A julgar pelo consenso de opiniões dos que viram Artaud representar no teatro, ele era por certo um ator desigual, provavelmente ruim. Barrault registra que

> ele tomava drogas que o tranqüilizavam ou estimulavam e lhe davam a ilusão de ter alcançado um certo equilíbrio; lembrava um homem num sonho, julgando haver resolvido um problema enquanto sonhava e, na manhã seguinte, descobre, ao despertar, que seu problema continuava sem solução. Havia, decerto, momentos sublimes em sua atuação no palco, mas eram repentinamente contraditados pelas dissonâncias que ele não conseguia controlar[3].

Como diretor, no caso de *Os Cenci*, ele teve dificuldade para explicar aos atores o que pretendia deles. Blin contou de que modo, ao preparar a cena do banquete em *Os Cenci*, Artaud disse aos atores que representavam os convidados para assumir, cada um deles, os movimentos de um animal diferente e os atores simplesmente não souberam

como levar à prática tal sugestão. Se Artaud, dispondo de recursos e tempo suficientes, teria sido capaz de executar suas próprias idéias, é uma questão que deve permanecer em aberto.

Durante o período de seu confinamento, só ocasionalmente Artaud reviveu o interesse pelo teatro. Seu instinto religioso havia encontrado outras válvulas de escape ainda mais apaixonantes. Após seu regresso de Rodez, porém, voltou a falar do teatro e escreveu poemas sobre ele. Na maioria destes poemas, contudo, o próprio termo "teatro" surge num sentido diferente: parece que as palavras "teatro" e "vida" quase se tornaram intercambiáveis:

> O verdadeiro teatro sempre me pareceu o exercício de um ato terrível
> e perigoso
> no qual, além disso, a idéia de teatro e representação é eliminada,
> assim como
> a de toda ciência, religião e arte...[4]
> E agora quero dizer uma coisa que talvez cause espanto a muita gente.
> Sou inimigo
> do teatro.
> E sempre o fui.
> Tanto mais amo o teatro,
> quanto mais, por isso mesmo, sou seu inimigo...[5]

Em muitos desses poemas profundamente comovedores, o espectro do teatro parece flutuar sobre a consciência de Artaud, junto com muitas de suas idéias metafísicas e o fervor religioso de sua crença na missão redentora do teatro, ainda vibrante nele, quase como lembranças rememoradas a meio:

> A peste,
> cólera,
> a negra varíola somente
> existem porque a dança
> e conseqüentemente o teatro
> ainda não começaram a existir...[6]

Quando o programa de rádio, *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu*, estava em preparação, dizia-se que Artaud via nele a primeira e verdadeira apresentação pública de suas idéias de um Teatro da Crueldade, assim como parecera a alguns observadores que a sua corajosa e franca exposição dos próprios sofrimentos durante a leitura pública no Vieux Colombier, em janeiro de 1947, era a definitiva fusão da realidade com sua exibição pública como representação teatral — de onde surgiu o Teatro da Crueldade. Após o cancelamento da transmissão do programa, Artaud escreveu à sua amiga Paule Thévenin,

que tanto o havia ajudado em sua criação, anunciando-lhe com profundo desapontamento a resolução de abandonar definitivamente a idéia de trabalhar com apoio de instrumentos mecânicos:

> Onde está a máquina
> há sempre um abismo e o nada...

E prosseguia:

> .....
> Doravante, devotar-me-ei
> exclusivamente
> ao teatro
> como o compreendo
> um teatro de sangue
> um teatro que a cada espetáculo haja conseguido
> algum avanço
>
> *corporalmente*
> para aquele que representa, assim como para quem vem ver a representação,
>
> além disso
> não se representa
> age-se.
> Na verdade o teatro é *gênesis* da criação.
> E será feito.

Este poema em forma de carta traz a data de 24 de fevereiro de 1948. Artaud morreu a 4 de março.

É impossível ler-se hoje *Le Théâtre et son Double*, ou um apanhado de seu conteúdo, sem compreender quanto sua influência se mostrou ampla e poderosa. Ela levou bastante tempo a se fazer sentir, particularmente na França. Barrault e Blin, os dois diretores mais jovens e mais importantes que haviam sofrido, no período de sua formação, influência direta de Artaud, seguiram seus próprios caminhos. Barrault tem dito que tirou grande benefício do método das tríades de expressão de Artaud, mas também permaneceu firmemente preso, durante muitos anos, a um teatro baseado em textos consagrados; tornou-se mesmo o principal proponente da primeira *bête noire* de Artaud, Claudel. Roger Blin, cujo trabalho serviu a escritores que tinham sido amigos pessoais e íntimos de Artaud, como Arthur Adamov, e teve importância para levar à proeminência gigantes da vanguarda do pós-guerra, como Beckett e Genet, declarou pessoalmente que a influência de Artaud sobre ele fora, no fundo, uma influência indireta, visto que lhe revelara antes um modelo de total dedicação e

pureza artística descomprometida, do que o levara a adotar qualquer estilo ou método especificamente artaudianos.

Fora da França, a influência de Artaud sobre o teatro se fez sentir após se tornar famosa e proeminente a vanguarda francesa do pós-guerra, chamando a atenção dos interessados na dramaturgia para a tradição que vai de Jarry, Appolinaire e os surrealistas até Beckett e Ionesco. A participação de Artaud na moldagem dessa tradição foi gradualmente reconhecida após uma tradução de *Le Théâtre et son Double* publicada nos Estados Unidos em 1958.

Peter Brook e Charles Marowitz reconheceram publicamente a descoberta de Artaud como um dos fundadores do moderno teatro de vanguarda ao intitularem "Teatro da Crueldade" a temporada que fizeram em 1964, de interpretação experimental e montagem, no teatro Lamda (que deveria preparar o conjunto da Royal Shakespeare Company para a difícil tarefa de produzir *Les Paravents*, de Génet, sob a direção de Peter Brook, projeto que não chegou a ter apresentação pública). Essa noite de grande sucesso, que se constituiu fundamentalmente numa sessão de treinamento ou ensaio público, incluiu o que talvez tenha sido a primeira encenação do *sketch* de Artaud, *Le Jet de Sang* (O Jato de Sangue), pasquinada em cima de uma peça romântico-lírica de Salacrou, datada de 1925. Embora essa primeira peça curta não demonstre muito claramente as idéias de Artaud, outros experimentos inspirados por sua busca da expressão sem o emprego da linguagem articulada e por mais elevada expressividade do corpo mostraram-se muito interessantes. Os dez atores treinados por Brook e Marowitz durante essa temporada experimental, entre os quais estava Glenda Jackson, compuseram o núcleo da produção de tão grande êxito, feita por Brooks, do *Marat/Sade*, de Peter Weiss, pelo RSC, que novamente utilizou idéias de Artaud, especialmente no tratamento da loucura na criação da maioria dos personagens, que são internos de um manicômio. As pesquisas subseqüentes de Peter Brook em sua oficina experimental, anos mais tarde, em Paris, também se centralizaram no postulado de Artaud de um teatro que transcenda as limitações da linguagem. Brook tentou desenvolver um idioma expressivo baseado na gesticulação, no movimento e no som encantatório, capaz de ser compreendido mesmo sem o conhecimento do significado das palavras que possam estar envolvidas. Esses esforços culminaram num espetáculo, criado para o Festival de Persépolis de 1971, para o qual Brook pediu ao poeta Ted Hughes que inventasse uma linguagem inteiramente nova, "Orghast", que fosse expressiva com recurso apenas ao som. O trabalho mais convencional de Brook, notadamente seu aplaudidíssimo *Sonho de Uma Noite de Verão*, aplicou com êxito no-

tável algumas das lições daquelas experiências: também aqui se pôde ver a influência de Artaud na ênfase dada à expressividade física e nas proezas acrobáticas da representação, nas técnicas do circo e nos musicais populares utilizados na montagem e na maneira pela qual efeitos realmente *mágicos* foram obtidos pela combinação de sutil refinamento e ingenuidade sem artifício, muito ao espírito das tradições folclóricas balinesas — e outras tradições folclóricas orientais — tão elogiadas e recomendadas por Artaud.

Jerzy Grotowski, o brilhante diretor polonês, cujas idéias e prática têm muitíssimo em comum com as de Artaud, desconhecia os escritos de Artaud até depois de ter obtido sucesso e fama internacionais. Apesar disso, a similitude entre Artaud e Grotowski é impressionante. Isto provavelmente é devido ao fato de Grotowski, que desejava estudar teatro fora de sua pátria polonesa, ter sido mandado pelas autoridades de seu país para outro ponto do Oriente, a China; daí ter recebido boa parte de sua inspiração das técnicas teatrais muito próximas dos modelos orientais admirados por Artaud. Como este, Grotowski acredita no teatro como uma força metafísica, justificando-se somente se for capaz de transformar as vidas tanto de atores quanto de espectadores. Ele exige de sua companhia uma dedicação tal que chega a ser, como postulava Artaud, uma verdadeira imersão no teatro como rito sagrado e prática quase-religiosa. Grotowski, como Artaud, utiliza a encantação e extrai o máximo de expressividade do corpo humano. Faz questão de platéias não superiores a quarenta ou cinqüenta espectadores, o que permite expô-los ao mais direto impacto físico dos atores. Assim como Artaud, Grotowski insiste no abandono da arquitetura convencional do teatro; cria um conceito de espaço inteiramente novo para cada uma de suas produções.

A influência das idéias de Artaud é também claramente sensível no trabalho de três diretores latino-americanos ativos na França: Jorge Lavelli, Jerome Savary e Victor Garcia. Este último, por exemplo, utilizou assentos giratórios numa produção, em Paris, de *"Le Cimetière de Voitures"* (Cemitério de Automóveis), de Arrabal, anos atrás, e fez a ação girar em torno dos espectadores que, por vezes, rodavam furiosamente em suas poltronas. Lavelli é um mestre em efeitos mágicos de som e luz. O *Grande Circo Mágico* de Savary combina elementos circenses e rituais, ficção e realidade, bem ao espírito de Artaud.

O teatro norte-americano de vanguarda também deve muitos dos seus impulsos a Artaud, notadamente no trabalho de Judith Malina e Julian Beck no *Living Theatre*, de Joseph Chaikin, no *Open Theatre* e de Richard Schechner no *Performance Group*. Também eles repelem

o teatro convencional e se apoiam num máximo de expressividade física em vez da palavra falada, no impacto direto sobre o espectador de acontecimentos que tanto podem ser reais quanto fictícios, na improvisação, no envolvimento da platéia, etc. Sejam os enormes bonecos de Peter Schumann em seu trabalho com o *Bread and Puppet Theatre* devidos a Artaud ou aos festivais folclóricos da Europa Central, essas admiráveis e belas supermarionetes correspondem certamente às idéias de Artaud.

Entre a geração francesa mais jovem, o *Théâtre du Soleil*, de Ariane Mnoujkine, com sua concepção de espetáculos de foco múltiplo num espaço não estruturado, no qual a assistência se movimenta livremente de uma área de ação para outra, tem obviamente um débito muito grande para com Artaud, em especial em *1789* e *1793* e *L'Age d'Or*. Também Jean-Louis Barrault, após sua expulsão do Odéon, mostrou-se disposto a utilizar algumas das idéias de seu antigo companheiro de armas ao realizar num circo seu espetáculo baseado em Rabelais e, mais tarde, ao converter a Gare d'Orsay num espaço completamente original para representação teatral.

Na Itália, Luca Ronconi traduziu brilhantemente conceitos artaudianos em realidade teatral com seu *Orlando Furioso*, outro espetáculo encenado em espaço não estruturado, no qual o engenhoso emprego de *rostra* móveis criava um grande número de palcos e de áreas de representação diferentes, com a platéia a rodopiar livremente em torno de enormes bonecos de cavalos e cavaleiros em armaduras completas travando justas e combates, enquanto estranhos monstros de contos de fadas esvoaçavam pelo ar e gigantescos dragões eram cortados ao meio. A concepção de Artaud de que esta espécie de teatro, longe de ser um jogo esotérico para estetas e intelectuais, deveria tornar-se um verdadeiro espetáculo folclórico, como o circo e o teatro de variedades, parece ter encontrado aqui uma justificativa espetacular e plena confirmação. O mesmo se aplica à adaptação, ousada e original, feita por Ronconi de várias peças de Aristófanes, *Utopia*, na qual caminhões, automóveis e até mesmo um aeroplano, movendo-se em procissão através do espaço configurando uma estrada, criam um palco multifocal completamente original, que faz o show desfilar perante a platéia como um *triomfo* renascentista.

Finalmente, o postulado de Artaud de que o teatro devia fundir-se com a vida real, para compor um *acontecimento* genuíno, teve certamente seu papel em inspirar e influenciar o movimento por uma nova forma: o *happening*. Apesar de alguns êxitos espetaculares, este parece ainda num dos seus estágios iniciais de desenvolvimento. Mas seu potencial e suas perspectivas parecem de longo alcance, desde que, como

sempre exigiu Artaud, poetas genuínos de grande talento apareçam e coloquem sua imaginação e seu poder criador a serviço dele.

Parece não haver dúvida de que os escritos teóricos de Artaud deram seus frutos, evidenciados nessa relação, breve e seletiva, de algumas iniciativas teatrais que lhe são devedoras. Se essas e quaisquer outras a se lhes seguirem irão, de fato, transformar a sensibilidade e a consciência humanas ao ponto de um novo teatro levar a um mundo e uma sociedade transformadas, é outra questão e somente o tempo poderá respondê-la.

O que, no entanto, é claro, mesmo agora, é que, fora do próprio teatro, os conceitos de Artaud ganham estranhamente relevância. Por exemplo: o postulado artaudiano de que o teatro e a vida deviam fundir-se, de que uma diligência policial contra um bordel era, em certo sentido, o perfeito *happening* teatral de um balé, foi realizado não no teatro mas no cinema documental e, acima de tudo, nos meios eletrônicos de comunicação de massa, o rádio e a televisão, nos quais a realidade é utilizada como matéria-prima para a apresentação dramaticamente estruturada da vida.

Artaud, que ganhava a vida quase sempre como ator de filmes, tinha uma atitude muito ambivalente em relação ao cinema. Via-lhe com clareza o potencial como forma de arte que usa imagens do mundo real; seu próprio roteiro para um filme com uma seqüência de imagens surrealistas, *La Coquille et le Clergyman*, demonstra sua compreensão da linguagem do cinema. Mas sua decepção com a maneira pela qual Germaine Dulac dirigira esse filme e suas experiências com os diretores comerciais para quem trabalhou desiludiram-no completamente e levaram-no, por fim, a detestá-lo. Sua experiência com o rádio, nos últimos meses de vida, mostrou-se igualmente decepcionante.

Contudo, os veículos eletrônicos de comunicação de massa e o cinema são, de fato, a realização ao menos parcial da visão de Artaud. Diretores como Godard e Antonioni produzem profundo drama metafísico através do uso da realidade física, imediata, espontânea e, no entanto, meticulosa e deliberadamente moldada e estruturada. A aparente contradição interna entre a insistência de Artaud na total realidade e espontaneidade, de um lado, e na mais precisa e permeditada maestria artística, de outro, *pode* ser superada pela combinação do registro da realidade imediata e espontânea pela câmera e sua precisa e deliberada estruturação pela montagem. E as técnicas da televisão que podem gravar os acontecimentos ao terem lugar e transmiti-los no mesmo instante, enquanto os estruturam imediatamente através da mudança de enfoque de uma câmera para outra, como na transmissão de TV de eventos esportivos, um ritual político ou religioso (ofícios nos templos, coroações) ou ações militares e manifestações de rua, estão em conformidade ainda mais estreita com alguns pronunciamentos teóricos visionários de Artaud.

Na verdade, através dessas técnicas, a insistência de Artaud em que o teatro é o duplo da Vida e esta o do teatro tem sido justificada de maneira crescente. Cada vez mais em nosso tempo, enquanto o teatro (ou o drama, do qual o teatro é apenas um caso especial) esforça-se progressivamente por estabelecer um vínculo mais íntimo com a vida (como no movimento dos *happenings* ou no teatro circular), esta se vai tornando sempre mais teatralizada. O teatro torna-se cada vez mais político e a política cada vez mais teatral.

As percepções de Artaud, que nos anos 30 pareciam fantasias de um visionário, são hoje consideradas como verdadeiramente proféticas.

5

MAIS DIABOS DO QUE PODE COMPORTAR O VASTO INFERNO

> E o que é um autêntico louco? É um homem que preferiu enlouquecer, no sentido em que a sociedade entende a palavra, a trair uma certa idéia superior de honra humana. Eis por que a sociedade condenou ao estrangulamento em seus manicômios todos aqueles dos quais se queria livrar, contra os quais queria defender-se, porque eles se haviam recusado a acumpliciar-se com ela em certos atos de suprema sujeira. Pois um louco é também um homem a quem a sociedade não quis ouvir e a quem desejava impedir a expressão de verdades insuportáveis (*OC*, III, 17).

Eis como Artaud, em sua apaixonada defesa de Van Gogh, a qual também era um forte argumento em causa própria, formulou a questão que até hoje, trinta anos passados, é objeto de acalorado e veemente debate — a questão da verdadeira natureza da loucura e a atitude da sociedade para com ela; e, acima de tudo, a controvérsia em torno da função do psiquiatra. Após nove anos em diversos hospícios, Artaud tinha sólidas concepções sobre o assunto: "É quase impossível ser médico e homem honesto ao mesmo tempo, mas é totalmente impossível ser psiquiatra sem ser, ao mesmo tempo, afetado pela loucura mais indiscutível: a de ser incapaz de lutar contra aquele reflexo plebeu antigo e atávico, que faz de qualquer cientista nas garras da plebe um inimigo nato, congênito de todo gênio" (*OC*, XIII, 31). Enquanto, porém, proclamava que a medicina era a criadora da doença e que os psiquiatras estavam resolvidos a exterminar todos os homens de gênio, também ele, no mesmo estranho texto em prosa, meio ensaio meio poema, voltava à convicção, alimentada durante os anos de seu confinamento, de que a verdadeira causa de seu sofrimento, e o de outros espíritos geniais aparentados, tinha sido uma conspiração, imensa e

secreta, para enfeitiçá-lo a ele e a seus pares: "Eis por que encantamentos iguais foram lançados sobre Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Hoelderlin, Coleridge e também Van Gogh. Pode suceder durante o dia, mas de preferência ocorre geralmente à noite" (*OC*, XIII, 18).

E, no entanto, o próprio Artaud era consciente do fato de que tais noções, como a de estar enfeitiçado ou sob um encantamento, eram simples metáforas poéticas: "O que é, afinal de contas, um poeta — escreveu ele a um dos psiquiatras de Rodez, em janeiro de 1945 — senão um homem que visualiza e concretiza suas idéias e imagens mais intensamente e com mais propriedade de expressão que as outras pessoas, e lhes dá, através do ritmo da linguagem, o caráter de fato?" (*OC*, XI, 11).

Se, por vezes, tornou-se violento, não seria isso compreensível em sua situação? Ao defender Van Gogh e tentar explicar-lhe o suicídio como efeito do tratamento que havia recebido da sociedade, Artaud esclareceu: "Eu próprio passei nove anos num manicômio e nunca sofri da obsessão de querer suicidar-me; mas sei que cada conversa com um psiquiatra, pela manhã, me dava vontade de enforcar-me por saber que não podia estrangulá-lo" (*OC*, XIII, 38).

Contudo, desde o começo de sua carreira de escritor e homem de teatro Artaud não apenas sabia como também se orgulhava de sofrer de um mal nervoso ou psicológico, de ser um *caso* de excepcional interesse. Sua dependência de psiquiatras e seu apego a eles, como o Dr. Toulouse e o Dr. Allendy, mostra que sentia necessidade de ajuda, ao menos para curar as renitentes dores de cabeça e a dificuldade de passar para o papel os seus pensamentos. A correspondência com Rivière, na qual descreve meticulosamente essas dificuldades como importando numa perda de personalidade — afinal uma perda do próprio sentido de existir — indica ter sido o seu mal mais profundo do que simples enxaqueca. A tentativa frustrada de se fazer psicanalisar pelo Dr. Allendy também comprova isto.

De fato, a consciência de ser diferente das outras pessoas, de estar destinado a sofrer, fez-se parte vital de seu senso de identidade. Era este aspecto de sua personalidade — o ensaio sobre Van Gogh demonstra-o claramente — que lhe permitia ver-se a si próprio como membro do seleto grupo de *poètes maudits* e de filósofos, como Baudelaire, Nerval, Poe, Nietzsche, Kierkegaard, Hoelderlin e Coleridge (embora viesse a rejeitar Coleridge e a escrever um ensaio intitulado "Coleridge, o traidor", no qual o denunciava, ao homem que havia sido um grande poeta e sonhador dos sonhos do ópio, por ter matado

sua própria alma para viver a vida de um burguês). E como nunca se viu — nem queria ser — ajustado à engrenagem, um ser humano *normal,* como sentia orgulho de seu isolamento, sua alegação de ser excepcional, na verdade um gênio, a questão entre Artaud e a sociedade jamais chegou realmente ao debate sobre se ele era "louco" ou não (se a loucura implicava simplesmente numa estrutura psicológica excepcional, diferente e distante da insípida "normalidade"), mas apenas se a sociedade tinha o direito de encarcerá-lo durante nove anos sob condições abomináveis que, a maior parte do tempo, chegaram à brutalidade e tortura premeditadas. E se, durante parte daquele período, ele sofreu de violentos acessos de cólera ou sintomas de retraimento de natureza radical, não seria isso devido ao choque sofrido ao ser repentinamente metido numa camisa de força e aprisionado? Se, como era indubitávelmente o caso, este súbito encarceramento fora motivado pelo distúrbio que ele havia causado nas ruas de Dublin e, depois, a bordo do *Washington,* quando atacou os homens que entraram em seu camarote, a causa do comportamento violento de Artaud não passava claramente de um infeliz mal-entendido decorrente de sua incapacidade de compreender rapidamente as perguntas que lhe eram feitas em idioma estrangeiro. Fora disto, seu comportamento, antes da internação, embora estranho, jamais tinha sido uma ameaça à sociedade. Ele podia ter desfilado pelo Quartier Latin de Paris brandindo sua bengala miraculosa, arrancando com sua ponta metálica faíscas do pavimento enquanto proferia em voz alta maldições proféticas. Isto, porém, nunca fez qualquer mal a pessoa alguma.

Naturalmente, a resolução de ir ao México e, mais ainda, a de viajar para a Irlanda num estado de exaltação apocalíptica dificilmente poderiam ser descritas como atos eminentemente racionais. Contudo, a sociedade não o havia literalmente atirado para a solidão ao recusar-se a dar-lhe uma oportunidade para realizar suas idéias artísticas sem comprometer sua integridade? Por outro lado, não seriam essa rejeição e o martírio do confinamento como lunático, no sentido mais elevado, o único caminho pelo qual ele podia cumprir inteiramente seu destino e estabelecer a identidade que fez dele o ídolo da posteridade? Estas são perguntas verdadeiramente irrespondíveis, tanto quanto a questão *mutatis mutandi,* se Pôncio Pilatos e Judas Iscariotes deveriam ser incriminados por terem causado a crucificação, ou exaltados por haverem possibilitado o cumprimento do plano divino.

Seja como for, a preocupação de Artaud com seu próprio transe, sua lucidez mesmo em períodos de extrema tensão mental e seu gênio de escritor fizeram de sua história uma das mais bem documentadas

anamneses de todos os tempos, a par com os escritos do Marquês de Sade e de Daniel Paul Schreber. O brilho com que descreveu suas dificuldades em escrever e a espontaneidade dos pronunciamentos dos seus últimos anos, que possibilitam imensa e imediata penetração no funcionamento dos recessos mais íntimos da psique humana, tornam provavelmente a obra de Artaud mais valiosa que a desses clássicos da auto-revelação do homem.

A primeira questão que o caso Artaud propõe é a da origem orgânica da sua incapacidade nervosa. Na verdade, quer o suposto ataque de meningite sofrido aos cinco anos de idade tenha sido ou não a fonte de todos os seus males — como é freqüentemente aceito — ele mencionou diversas vezes que sofria, desde a idade de seis anos, de períodos de gagueira, contrações nervosas dos músculos faciais e da língua e, mais tarde,

> espasmos dolorosos no lado direito do pescoço que me cortavam a respiração... membros que ficavam insensíveis e começavam a formigar, uma comichão violenta que mudava repentinamente dos braços para as pernas, a coluna vertebral que estalava em vários pontos, dolorida na extremidade superior. Uma fraqueza terrível, que me deixava a ponto de cair de repente, era ampliação da insuportável compressão no crânio e nas omoplatas. Às vezes, uma câibra generalizada, que vai e vem; em outras, todos os sintomas de febre alta: câibra, calor, calafrios, zumbidos nos ouvidos, dor causada pela luz (*OC,* I, *Suplem.,* 89-90).

Na carta ao Dr. Allendy, na qual cataloga esses males, datada de 22 de março de 1929, Artaud põe especial empenho em garantir ao médico que todos esses sintomas haviam surgido embora ele tivesse deixado de tomar drogas semanas antes. Se, porém, esses sintomas *eram* conseqüências do retraimento do vício, deve-se recordar que ele começara a tomar láudano havia dez anos precisamente porque lhe fora dito que a droga poria fim àqueles incômodos físicos. Ou poderiam todos esses sintomas ter uma origem psicológica?

Em outra longa carta, descrevendo sua incapacidade ao acupuncturista Soulié de Morant, em fevereiro de 1932, Artaud afirmava categoricamente que seus sintomas físicos tinham-se "complicado pelos problemas psicológicos que somente surgiram, *de maneira espetacular,* aos dezenove anos" (*OC,* I, *Suplem.,* 130). Foi nessa ocasião, segundo contou ele a Jean Hort, que destruíra todos os seus escritos juvenis e dera seus livros a amigos. Foi o aparecimento desta depressão que o levou à primeira estada num sanatório. E foi também este o momento exato em que se supõe ter acontecido o incidente da facada recebida de um "apache", do qual se ocupou longamente na fase de internação.

Que espécie de trauma psicológico teria Artaud sofrido em sua adolescência? "Até aos meus vinte e sete anos", disse ele numa conferência no México, em 1936,

> vivi um ódio obscuro do Pai, e do meu próprio pai em particular. Até o dia em que o vi morrer. Então, aquela severidade desumana de que eu o acusava em relação a mim cessou subitamente. Outro ser emergiu daquele corpo. Pela primeira vez em minha vida, meu pai estendeu o braço em minha direção. E eu, que sofro de ansiedade em meu corpo, compreendi que ele sofrera a ansiedade em seu corpo e que há na existência uma mentira para protestar contra a qual somos nascidos (*OC*, VIII, 178).

Outro acontecimento traumático em sua infância, ao qual se referia com freqüência, foi a morte de sua irmã Germaine, de apenas sete meses, quando ele ainda não havia completado nove anos. Embora fosse ocioso especular sobre a natureza de possíveis sentimentos de culpa em torno desse evento, é por certo surpreendente que o assunto de maior atração para ele no teatro tenha sido o incesto: na primeira pequena peça — *Le Jet de Sang* —, há uma cena de incesto entre um rapaz e sua irmã, seguida de uma série de imagens eróticas de velhas horrivelmente repulsivas. A única análise detalhada de uma peça feita por Artaud e por ele apresentada como exemplo do Teatro da Crueldade, que figura em *Le Théâtre et son Double*, é a de *Tis a Pity she's a Whore* ("Pena que ela seja uma Prostituta"), de John Ford, que também envolve um incesto entre irmão e irmã; e em *Les Cenci* descreve a violação incestuosa de uma filha por seu pai, seguida do horrível assassínio do pai culpado. Nos anos do seu confinamento, ao relacionar as mulheres que mais amara em sua vida, Artaud sempre as chamava de suas *filhas*, embora essas listas incluíssem habitualmente suas duas avós, as irmãs Neneka e Catherine Schili.

O elemento de sentimento de culpa sexual emerge com igual força de sua violenta recusa a admitir qualquer sugestão de que talvez sofresse de efeitos secundários de sífilis. Pouco após sua chegada a Rodez, escreveu a um dos médicos, argumentando que o fato de seus discípulos não se mostrarem à altura não poderia de forma alguma implicar em que ele próprio talvez tivesse contraído sífilis, "porque eu não conheço e desprezo toda relação sexual, de qualquer tipo, por ser degradante para o homem; portanto, é um grave insulto a mim alguém pensar que meu corpo jamais pudesse entregar-se a tal coisa em qualquer momento de minha vida" (*OC*, X, 13). E prosseguia, queixando-se amargamente de que a incapacidade dos discípulos servisse para criar a suspeita de ser ele vítima dos efeitos secundários da sífilis, provavelmente hereditária, e de que, por isso mesmo, desde 1917, se havia submetido a uma série infindável de injeções com substâncias diversas, variando do mercúrio ao novarsenobenzol, responsáveis pelo sério agravamento do seu estado nervoso.

A repulsa total de Artaud a toda prática sexual desde o período do colapso de suas esperanças teatrais, que o levou à elaboração de uma mitologia completa sobre a criação do homem por Deus, sem órgãos sexuais e digestivos, e à crença em que o homem havia sido degradado a um ser sexual e excretor pela intervenção de forças maléficas extraterrestres (crença mantida mesmo depois de ter de novo abandonado o fervoroso cristianismo ao qual se havia convertido antes de sua transferência para Rodez) indica também a regressão a um período anterior de violenta culpa sexual. Em algumas das obras do final de sua vida, ele chegou a negar que devesse sua própria vida a um ato sexual praticado por seus pais: "Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, minha mãe..." (*OC*, XII, 77).

Je ne crois à ni père
ni mère
je na pas
a papa-mama

(Não creio nem em pai / nem em mãe / não tenho / papai-mamãe) (*OC*, XII, 99).

A raiva violenta, "a fúria que vem crescendo em mim há 49 anos" (*OC*, IX, 193), como ele a tratava quando tinha essa idade, é outro aspecto da personalidade de Artaud que aponta sentimentos de culpa encerrados profundamente e frustrações que se traduziam em agressividade. O conceito do Teatro da Crueldade, pelo qual a humanidade seria sacudida de sua complacência e contentamento e tornada consciente da profundidade da emoção e do sofrimento sob a calma superfície de sua vida, bem podia, em última análise, ser visto como um violento assalto contra a humanidade como um todo.

Existe também um vínculo entre a agressividade de Artaud contra um mundo ignorante de seus tormentos físicos e mentais e todo o complexo do vício das drogas, que finalmente se tornou uma das principais motivações interiores de sua elaborada mitologia gnóstica. Em documento que data do começo de sua ligação com os surrealistas, publicado a 1.º de janeiro de 1925, Artaud fazia um apelo veemente pelo uso livre do ópio como único remédio possível para uma longa lista de sofredores, inclusive os "loucos lúcidos, os tabéticos, os cancerosos e os atacados de meningite crônica", aos quais se dirigia com evidente sentimento de fraternidade:

> Estais fora da vida, estais acima da vida, afligidos por males que as pessoas comuns não conhecem, transcendeis o nível normal, e disto é que sois acusados pelas pessoas cuja tranqüilidade envenenais, cuja estabilidade corroeis. Sentis repetida e fugitiva dor, sem remédio, dor estranha ao pensamento, que não é nem do corpo nem da mente, mas que participa de ambos. E eu, que compartilho de vossos infortúnios, pergunto: quem ousaria restringir os meios que nos trazem alívio? (*OC*, VIII, 25).

Artaud costumava enfatizar, nessa fase de sua vida, que não recorria ao ópio e drogas semelhantes pelos prazeres da embriaguez, mas como simples alívio à dor, como remédio de que necessitava para poder trabalhar. Em texto não publicado à época, mas no qual trabalhava em 1934, acentuou que se tratava de "uma condição fora da vida" — a perda do sentido do eu, da qual sofria desde a puberdade — "que me fez, certo dia, recorrer ao ópio. Desde então não consegui livrar-me dele e jamais o conseguirei" (*OC*, VIII, 25). E, embora considerasse o ópio "abominável burla", necessitava dele, conquanto "não seja o ópio que me capacite a trabalhar, mas a sua falta; e para sentir-lhe a ausência é preciso que, vez por outra, ele me atravesse" (*OC*, VIII, 26). No mesmo fragmento, Artaud proporciona um vislumbre do efeito de sua incapacidade — e do ópio — sobre sua sexualidade: "A virilidade é intermitente... tudo vem por fases. As vezes, é a sensualidade de um mamute... outras vezes, o padecente é um anjo, um padre, um piedoso sacristão" (*OC*, VIII, 27). É certamente significativo que, mais tarde, quando construía sua mitologia anti-sexa, Artaud proclamasse que seu corpo tinha sido tomado por um anjo.

A vasta conspiração de "iniciados" que, segundo ele julgava em seus anos de confinamento, o colocara sob um terrível encantamento negava-lhe, entre outras coisas, acesso ao ópio. O poder embriagador do próprio ópio — explicava em suas cartas escritas em Rodez — era resultado de um feitiço lançado contra ele, porquanto o verdadeiro objetivo da droga era fazer com que almas excepcionais pudessem transcender-se a si próprias. Os ingleses haviam condenado Chaucer e Joana d'Arc à morte e haviam conduzido uma guerra do ópio na China por essa mesma razão, "porque são brancos, e o ópio é negro, e eles queriam exterminar o negro" (*OC*, IX, 204).

Assim como o que, a princípio, tinha sido simples raiva contra as autoridades que dificultavam o acesso às drogas cresceu e intensificou-se na mente de Artaud até ao nível de uma conspiração mundial para negar-lhe ópio, assim também o seu senso de orgulho ao ver-se isolado dos demais por sua incapacidade — o seu sofrimento — ampliou-se, primeiro, à imagem do Homem Torturado do baralho taró,

que iria libertar a humanidade segundo *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, e, mais tarde, à convicção de que ele, Artaud, é que tinha sido crucificado no Gólgota:

> Eu estava no Gólgota, há dois mil anos atrás, e meu nome era, como sempre foi, Artaud, e eu detestava os padres e Deus, razão pela qual fui crucificado pelos padres de Jeová, por ser poeta e iluminado, e depois atirado a um monte de esterco... Eu conheço aquele patifezinho imundo, aquele terrível enfeitiçadorzinho da Judéia a quem toda a cristandade de hoje adora e que se fez passar e ser aceito como ressuscitado à luz sob o nome de Jesus Cristo. Quando, na verdade, não passava de um certo senhor Nalpas... (*OC*, IX, 204).

Deve ser lembrado que, até pouco antes de ter escrito esse texto, Artaud havia insistido em assinar todas as suas cartas com o sobrenome de sua mãe em solteira, Nalpas, e se mostrara excessivamente piedoso e assíduo na observância de todos os ritos da Igreja católica. Assim, *ambos* os seus seres proclamavam-se Jesus Cristo.

A violenta oscilação de atitude entre extremos é característica da vida fantasiosa de Artaud em sua última fase. Sua atitude ante a sexualidade oscilou da identificação com Heliogábalo, secular encarnação dos excessos sexuais e da depravação, até uma total e enojada rejeição do sexo. O revolucionário, empenhado em usar o teatro para subverter a estrutura vigente do estado burguês, assegurava a Paulhan, em 1943, que "Religião, Pátria e Família são as três coisas que respeito... Sempre fui realista e patriota" (*OC*, X, 103-4), e chegou a dedicar um exemplar de *Les Nouvelles Révélations de l'Être* a Hitler. Fez-se excessivamente piedoso e, posteriormente, excessivamente blasfemo. Tendo sido devotado discípulo da Cabala e das religiões orientais, convenceu-se mais tarde de que eram realmente os judeus e os lamas do Tibete que lançavam feitiços contra ele. A imagem que racionalizava essas violentas mudanças em suas atitudes era a de um eu que havia morrido enquanto outro ocupava, ou usurpava, o corpo. Aplicava o mesmo raciocínio aos seus amigos: os que o haviam decepcinado deixavam de ser as mesmas pessoas e convertiam-se em zumbis cujos corpos eram habitados por espíritos malignos.

Após sua libertação de Rodez, continuou a acreditar na conspiração que o mantinha enfeitiçado. Ao mesmo tempo, porém, devido a outra característica reversão de atitudes, sua agressividade dirigia-se agora principalmente contra o Dr. Ferdière, a quem reafirmara sua devoção e gratidão ainda durante a viagem de trem para Paris, e contra psiquiatras e médicos em geral.

Enquanto o câncer lhe devastava progressivamente o corpo, Artaud desenvolvia outra dissociação fascinante: sua agressividade voltava-se contra seu próprio corpo. Em um dos seus últimos poemas, ele acusa o deus dos gnósticos, mau e preso à terra, o demiurgo, de ter usurpado seu corpo porque não podia

> achar melhor meio
> de alcançar o existir
> do que nascer ao preço
> do meu assassínio[1].

Ao mesmo tempo, contudo, aquele que acreditara tão profundamente na missão do corpo como sede da emoção através da qual a vida se realiza plenamente encontrou um meio de reconciliar essa convicção com um violento *ódio* do corpo. Desenvolveu a crença de que enquanto o corpo, base do sentimento e da sensação, era de imenso valor, podia passar sem órgãos que, longe de conformá-lo, destroem a sua unidade ao ferir e expelir continuadamente suas próprias individualidades obscenas. Na seção final do seu programa de rádio, Artaud exigia que a anatomia humana fosse completamente refeita, pois:

> ...nada existe tão inútil quanto um órgão. Tão logo se dê ao homem um corpo sem órgãos, estará ele livre de todos os seus automatismos e novamente senhor de sua verdadeira liberdade (*OC*, XIII, 104).

Há uma significativa analogia entre a dissociação feita por Artaud do corpo e seus órgãos e os heróis desmembrados de Beckett, que deixaram cair alguns dos seus órgãos na perseguição a seu verdadeiro eu.

Através de outra e análoga dissociação, Artaud, mais do que nunca enojado do sexo e da defecação — órgãos que ele detestava mais que quaisquer outros —, recorria com freqüência sempre maior a uma linguagem escatológica e obscena para atacá-los. E essa repugnância pelos órgãos do corpo tornou-se finalmente uma repulsa à própria existência:

> Onde há fedor de merda
> há cheiro de ser (*OC*, XIII, 83).

Aquela raiva contra sua incapacidade, que o privou do sentido do ser em sua juventude, estava agora transmudada num desejo ardente de ser libertado da dor e do sofrimento do próprio ser.

Esta breve tentativa de relacionar e descrever alguns dos aspectos do desenvolvimento psicológico de Artaud não é uma análise nem pretende ser um diagnóstico do seu caso. Existem os que o classificaram de esquizofrenia, parafrenia, paranóia, mania religiosa, seja congênita, adquirida através de lesões físicas no começo da juventude, causada pela rejeição da sociedade ou mesmo pelo próprio tratamento psiquiátrico em manicômios. Outros o viram como um caso de exaltação de poeta e frenesi inspirado, que lhe permitiam estabelecer enfoques singulares da natureza humana. Uma ou outra de qualquer dessas concepções, ou mesmo várias delas, podem ser verdadeiras.

Fora de dúvida é o fato de que a história da psique de Artaud, tão farta e eloqüentemente documentada, proporcionou consideráveis impulsos ao pensar do nosso tempo nos campos da psicologia e psicanálise e em suas aplicações sociais. Importantes obras seminais, como a *Histoire de la Folie*, de Michel Foucault, e *L'Anti-Oedipe*, de Deleuze e Guattari, fazem bastante uso de análises derivadas de Artaud, como acontece com o trabalho de R. D. Laing e seus colaboradores.

Nenhuma das incapacidades, fantasias e estruturas de mitos produzidas por Artaud é em si mesma, quiçá, muito diferente das criadas por outros sofredores de estados mentais similarmente penosos. Mas seu gênio de escritor, sua eloqüência e brilho descritivo contribuem em muito para o impacto e a qualidade paradigmática do seu caso. E aqui reaparece um misterioso elemento além desses: o que efetivamente dá ao caso altamente pessoal e singular verdadeira significação universal é, uma vez mais e definitivamente, a realização de Artaud em *viver* completamente, encarnar totalmente sua experiência. Nesse sentido, talvez tenha chegado muito perto da verdade ao proclamar que era crucificado para carregar o peso de toda a humanidade. Sua dor, angústia e tortura produziram certamente uma intensidade de energia psíquica que ainda pode ser sentida no fervor que continua a inspirar e gerar.

6

IRRACIONALISMO, AGRESSÃO, REVOLUÇÃO

Durante a noite de 16 de maio de 1968, multidões de estudantes sublevados de Paris inundaram o *Odéon-Théâtre de France*, então sob a direção artística de Jean-Louis Barrault, e ocuparam o vetusto edifício. Quando o primeiro dos jovens revolucionários irrompeu no gabinete de Barrault e viu o retrato de Artaud sobre a sua secretária, exclamou: *"Il a volé Artaud!"* (Ele roubou Artaud)[1].

O jovem revolucionário, que jamais conhecera Artaud, quase certamente não tinha a menor idéia de que Barrault fora companheiro de armas de Artaud, compartilhara de muitos dos seus pensamentos mais íntimos, fora seu amigo e discípulo, respondera aos seus apelos por socorro nos anos negros de confinamento e estava continuando a obra de Artaud no teatro. Para o estudante revolucionário *aquele* Artaud não existia. Para ele, Artaud era a encarnação de sua própria rejeição da sociedade como estava constituída em 1968, o açoite da burguesia, a fonte de uma torrente de invectivas e injúrias às instituições vigentes. Uma imagem abstrata de Artaud se havia sobreposto ao Artaud real, a quem Jean-Louis Barrault conhecera e amara, e agora flutuava por sobre as massas pululantes de jovens turbulentos, estrela-guia de sua revolta.

A *Lettre aux Recteurs des Universités Européennes* (Carta aos Reitores das Universidades Européias), de Artaud, a qual fazia parte do terceiro número de *La Révolution Surréaliste* (abril de 1925), tinha sido um dos primeiros volantes lançados pelos estudantes da Sorbonne, em maio de 1968. E embora esse texto, como agora se sabe, não fosse inteiramente escrito por Artaud, e sim um trabalho coletivo do movimento surrealista, tornou-o um dos principais inspiradores da revolta estudantil. O texto ajusta-se perfeitamente ao seu espírito:

> A Europa cristaliza-se e lentamente se mumifica sob os grilhões de suas fronteiras, suas fábricas, seus tribunais, suas universidades. O espírito congelado fende-se sob as lajes de pedra que o prensam. A culpa é dos vossos sistemas embolorados, da vossa lógica de dois e dois são quatro, é vossa a culpa, Reitores universitários, presos nas malhas de vossos próprios silogismos. Produzis engenheiros, juízes, médicos incapazes de apreender os verdadeiros mistérios do corpo, as leis cósmicas do ser, falsos cientistas cegos para o mundo além da Terra, filósofos que pretendem possuir a capacidade de reconstruir o Espírito... Deixai-nos sozinhos, senhores, não passais de usurpadores. Com que direito pretendeis canalizar a inteligência, diplomar o espírito? (*OC*, I, 335-6).

Pouco depois de ter produzido, como membro do movimento surrealista, esta e outras cartas tão agressivamente denunciadoras ao papa, ao dalai lama e às escolas de Buda, Artaud rompeu com os surrealistas precisamente porque estes tinham resolvido traduzir em ação sua atitude revolucionária aderindo ao Partido Comunista, enquanto Artaud sustentava obstinadamente que a ação política era inútil e a verdadeira revolução somente poderia vir pela transformação interior da consciência e do espírito humanos. Convencido como esteve durante toda a sua vida — esta é a única linha de coerência total que percorre sua *oeuvre* — de que tinham sido o espírito racionalista, o pensamento analítico e discursivo, a lógica formal e a pedanteria lingüística os responsáveis pela ressecação da plenitude da vida emocional do homem e pelo desligamento das fontes profundas do seu ser vital, Artaud repelia o marxismo revolucionário como sendo simplesmente uma forma nova do racionalismo. "A revolução comunista ignora o mundo interior do pensamento" (*OC*, VIII, 191), declarou numa de suas palestras no México (1936); a civilização européia tinha de ser rejeitada devido ao seu racionalismo:

> Para reencontrar sua natureza profunda, para sentir-se existir em seu pensamento, a Vida repele o espírito de análise no qual a Europa se extraviou. O conhecimento poético é interno, a qualidade poética é interna. Existe hoje um movimento que objetiva identificar a poesia dos poetas com a mágica força interior que lavra um caminho para a Vida e nos permite ter influência sobre ela. Se o pensamento é ou não uma secreção da matéria — não quero perder tempo discutindo a questão. Direi apenas que o materialismo de Lenin parece efetivamente ignorar esta poética do pensamento (*OC*, VIII, 192).

Daí porque "a revolução inventada por Marx é uma caricatura da Vida" (*OC*, VIII, 184). Em notas para outra conferência ou artigo para o México, apresentou o assunto de maneira ainda mais sucinta: "Vim ao México / para fugir à barbárie da Europa / ao mais recente exemplo da barbárie européia: o marxismo" (*OC*, VIII, 157).

Os estudantes revolucionários de 1968 — e os aderentes da contemporânea nova contracultura revolucionária, que alcançou seu apogeu por volta de 1970 e vem declinando desde meados dos anos 70 — também rejeitavam o marxismo em sua face racionalista e "científica": eis por que a imagem de Artaud, de um anti-racionalista, viciado em drogas, místico e visionário crente na Cabala, no taró e nas religiões orientais, foi para eles particularmente atrativa e poderosa. Para moldar tal imagem, eles tiveram de fundir elementos dos pensamentos e escritos de Artaud, de diferentes períodos de sua carreira, num amálgama altamente não histórico: fazendo citações de textos de uma fase em que Artaud acreditava *de fato* na Cabala e no Livro dos Mortos tibetano, tiveram de ignorar sua veemente denúncia do misticismo e dos cultos orientais, de um período posterior, do qual, no entanto, as denúncias ainda mais violentas da civilização estabelecida (como o pesadelo do esperma congelado dos escolares para a futura produção de carne-de-canhão americana) serviam admiravelmente ao *zeitgeist* anti-americano. Sem dúvida, porém, o principal atrativo de Artaud para a contracultura revolucionária foi a veemência de suas denúncias, não importa a que alvos se dirigissem, a violência de sua retórica de vitupério.

É como se as frustrações represadas de Artaud, que haviam explodido numa literatura de agressividade inigualada, mantivessem sua força além-túmulo e fossem capazes de engendrar e ativar forças agressivas de natureza similar, através do tempo e do espaço. Tão grandes eram as energias psíquicas armazenadas nas explosões poéticas de grande brilho literário de Artaud, tão poderoso era seu estilo, tão potente sua força expressiva que, como a liberação inicial de energia numa bomba atômica, foram capazes de deflagrar uma verdadeira reação em cadeia nas mentes de inúmeros indivíduos que, por sua vez, inspiravam sentimentos agressivos similares em dezenas de outros encontrados em seu caminho.

Bem ironicamente, todos os que o conheceram na intimidade concordam em que, na vida pessoal, Artaud era um homem excepcionalmente suave e de índole afável. Talvez por isso suas agressões contidas se expressam ainda mais poderosamente em seus escritos. Apenas em uma esfera, a do teatro, ele se preocupou com apresentar uma visão *positiva:* suas propostas podem ter sido, sob certos aspectos, pouco práticas ou de realização difícil, mas eram construtivas e importavam num esquema alternativo. Quando se tratava, porém, de denunciar as iniqüidades da ordem social vigente e da cultura, a denúncia de Artaud era puramente negativa. Ele denunciou a civilização industrial, com suas máquinas, ciência, medicina, os formalismos da lei; mas para

substituí-la tudo o que pôde advogar foi um vago desejo de retorno à Idade Média, à antiga civilização mexicana ou, em certos momentos de sua carreira, os estilos de vida supostamente mais felizes da antiga China ou do Tibete. Contudo, uma tal preponderância de idéias negativas sobre as positivas também era marca distintiva da nova contracultura. Afinal de contas, é inerente a qualquer atitude irracional ou anti-racional que a elaboração racional de táticas e objetivos do movimento seja uma contradição em termos e reintroduza o mesmíssimo método analítico que pretende transcender. Basta que a velha ordem desmorone e seja varrida da terra para que sejam restauradas, como num passe de mágica, a doçura e a luz de uma nova utopia! Daí a ênfase sobre a magia na previsão artaudiana de uma grande convulsão cósmica, por ocasião de sua aventura com a bengala de São Patrício. O movimento revolucionário de 1968 atuou à base de princípios muito semelhantes. Seus aderentes também acreditavam na liberação de forças criadoras espontâneas (o que, até certo ponto, realmente aconteceu) e numa transformação da sociedade por essas energias criadoras (o que não aconteceu).

O perigo de tal entrega à força vital dionisíaca e seu êxtase criador está na cegueira de tais arrombos. Trata-se de energia sem objetivo ou direção definidos e que pode, finalmente, levar à violência como um fim em si mesma.

Encarnação permanente de seu próprio pensamento, Artaud exemplifica com precisão esses perigos numa forma paradigmática. Durante a guerra, ele dedicou um exemplar de suas *Nouvelles Révélations de l'Être* a Hitler (outro crente no direito do indivíduo de seguir sua inspiração, por mais violenta que esta seja) e sua agressividade era dirigida contra vastas conspirações de judeus, jesuítas, agentes do serviço secreto britânico e outros alvos favoritos da periferia política lunática tanto da direita quanto da esquerda. O violento antiamericanismo de seu último programa de rádio era simplesmente a continuação direta da mesma tendência a procurar uma explicação da História nas sociedades secretas e nas conspirações perversas. A 6 de agosto de 1947, Artaud disse a Jacques Prevel que "entre setecentos e oitocentos milhões de seres humanos... deveriam ser exterminados; nada representavam diante de três ou quatro bilhões de habitantes da Terra. A maioria dos seres humanos passa a vida sem fazer nada, explorando a vida dos outros, apossando-se de suas consciências..."[2].

A agressividade cega em tal escala, muito embora apenas na mente de um poeta agonizante que se dá a luxuriantes sonhos acordado, é parente próxima das ideologias postas em prática no genocídio perpetrado pelos dirigentes totalitários de nosso tempo, quer da esquerda

quer da direita, fascistas, nazistas ou comunistas. Na ambivalência de sua agressividade cega, Artaud encarnava e antecipava a ausência definitiva de distinção entre rótulos e cores idelógicos em face da destruição em tal escala. Quer clamando, de seu confinamento em Rodez, que Breton, o surrealista que havia conduzido seu movimento ao seio do Partido Comunista, tinha lutado para libertá-lo da prisão no cais do Havre, lado a lado com batalhões da ultradireitista *Action Française,* contra uma polícia francesa controlada pelos judeus; quer denunciando toda a cultura ocidental e burguesa, certamente um fenômeno direitista, como condenada à total destruição — Artaud estava simplesmente deixando fluir sua frustração, sua raiva e seu fervor destrutivo, sem levar em conta a ideologia, em qualquer canal que aparentemente se oferecesse ao acaso do momento. É a isto que leva, por força, um culto da emoção pela emoção, desde que seja profundamente sentido, de máxima intensidade e completamente livre das peias do pensamento.

Em *L'Anti-Oedipe,* estudo brilhante, mas altamente perturbador, do capitalismo e da esquizofrenia, que funde freudianismo e marxismo sobre uma base estruturalista, Gilles Deleuze e Felix Guattari derivam boa parte de sua argumentação da anamnese e da personalidade de Artaud, que ambos vêem como um *caso* paradigmático, bem documentado e uma espécie de *modelo* de santidade. Para eles, a sociedade atual está polarizada entre a atitude capitalista-fascista, gregária, rejubilando-se com grandes números e com a participação numa raça ou nação superior, o que corresponde ao quadro clínico da *paranóia,* de um lado; do outro, a atitude revolucionária, própria de um pária isolado, desprezado, desligado da massa, retraindo-se para sua vida interior, que apresenta o fenótipo da *esquizofrenia.* Se, porém, o revolucionário, em seu ódio à sociedade organizada, desenvolve sua agressividade contra ela até ao delírio da febre, e se, como Deleuze e Guattari advogam claramente, os revolucionários unem-se em ações coordenadas contra a sociedade, então, certamente, a esquizofrenia tornou-se ela própria paranóia e a atitude revolucionária é simplesmente o reverso da medalha que tem o fascismo em seu anverso. Deleuze e Guattari reconhecem explicitamente que "os dois pólos estão unidos na fórmula mágica de Artaud: Heliogábalo, o anarquista"[3]. Na verdade, Artaud exemplifica a profunda identidade de todas as atitudes políticas baseadas no primado da emoção sobre a razão e o seu inevitável recurso à ação violentamente agressiva.

O uso feito da imagem de Artaud, na França e em outros lugares, por uma ampla variedade de diferentes movimentos e causas ilustra com clareza este estado de coisas. Na França, cuja vida cultural tem sido dominada há muito tempo por uma filosofia de doce racionalidade.

um sutil equilíbrio entre emoção e intelecto, uma crença no meio termo, pelo autodomínio e pela ação baseados na lógica, a repulsa de Artaud do princípio apolíneo em favor dos desenfreados êxtases de Dionísio tem congregado toda uma geração ansiosa por renegar as tradições de um passado que se estiolou e tornou tedioso. Para esta geração, o exemplo de Artaud é um modelo benvindo: ele mostra que a emoção liberta de qualquer restrição da lógica ou de necessidade de buscar um endosso empírico para suas conclusões, pode resultar numa gloriosa retórica de paixão desabrida. Muito do que leva o nome de filosofia ou ciência política na França de hoje é, basicamente, essa mesma retórica artaudiana, palavras utilizadas por sua carga emocional, até mesmo pelo simples impacto sensual do som em vez de seu significado. Que os escritos de Artaud, oscilantes como são entre as posições mais contraditórias, permitam que seja citado à vontade, em apoio a quaisquer atitudes emocionais ou "ideológicas", é outro ponto importante em favor deles. Os católicos ortodoxos podem servir-se dele com a mesma presteza com que o fazem os maoístas: há um ensaio delicioso provando que Artaud e Mao Tsé-Tung vêm a ser um só, no volume que reporta as atas de um simpósio sobre Artaud patrocinado pelo grupo *Tel Quel,* em 1972. A argumentação é simples: Artaud gostava do Oriente; a China fica no Oriente; Mao Tsé-tung é chinês, *ergo* Artaud é maoísta[4]. Similarmente, Artaud, que ora denunciava o ópio como coisa perniciosa e maléfica, ora clamava por ele, tornou-se um dos ídolos principais da cultura-da-droga americana. Até mesmo o conceito artaudiano de que o teatro deveria fundir-se com a vida e a vida tornar-se teatro estava claramente presente na tática da contracultura americana de transformar a violência das ruas ou a condução de um julgamento como o dos Sete de Chicago em *happenings* teatrais, um *teatro* de rua e tribunal.

Registrar o fato de que Artaud e seus escritos engendraram ou serviram de pretexto para engendrar a violência, não quer dizer que ele deva ser incriminado por essa violência ou, na verdade, pela inundação de estupidez proclamada por supostos discípulos seus. Também nesse ponto o destino de Artaud é o de todos aqueles Mestres cuja mensagem se encarna em suas próprias vidas mais do que no corpo coerente de uma obra. A imagem — ou fragmentos da imagem — torna-se distinta da personalidade como um todo orgânico, e assume vida própria. Como Artaud postulou-o para o teatro, assim também uma imagem poderosa desencadeia emoções, sensações corporais, nos que a ela se expõem; mas quem pode dizer em que importarão essas emoções, em que ação poderão resultar? A beleza de Artaud, o monge prestando auxílio a Santa Joana amarrada ao poste, pode engendrar

devoção; as feições devastadas de Artaud, o mártir de Rodez, podem despertar pena e raiva da sociedade que o fez sofrer; mas uma vez transformadas em energias de fé ou ação, essas emoções podem estar muito distanciadas do que o próprio Artaud sentia, pensava e defendia. Precisamente porque as idéias de Artaud estão totalmente encarnadas em sua vida e personalidade, somente fazem sentido no contexto de sua própria experiência, sobretudo do seu sofrimento. Sua raiva e agressividade são, em última instância, simples metáforas poéticas de seu sofrimento e somente podem ser compreendidas como complementares dele. *Ele* tinha o direito de soltar aqueles gritos de dor que partem o coração e ainda podemos ouvir em sua última gravação, porque ele sofreu a dor da qual jorravam. Isto, porém, não concede a outros, que não sentiram aquela dor, a justificativa para começarem a soltar gritos igualmente altos e estridentes. Sem o sofrimento, esses gritos são vazios, ocos, superficiais e uma fraude. E o que é verdade em relação aos gritos aplica-se também ao discurso e à ação violentos. Os estudantes revolucionários da classe média dos tumultos de maio de 1968, em Paris, que utilizaram a agressividade de Artaud para dar força às suas próprias frustrações não compartilhavam esses sofrimentos e, no final das contas, apenas os exploravam para seus fins rasteiros e para se dispensarem sensações baratas. Neste sentido, eles, e não Jean-Louis Barrault, roubaram Artaud.

7

CONCLUSÃO

Antonin Artaud, um homem que viveu, sofreu, enraiveceu-se, e foi amado por seus amigos, está morto. Deixou de existir. Mas o resíduo dessa existência — um milhão de palavras numa longa série de escritos reunidos e cartas; seus desenhos; a forma de seu corpo movendo-se ainda nos filmes; os tons estridentes de sua voz nas fitas que gravou — tudo isso não apenas existe como permanece vivo e ativo. E como aquele cadáver na peça de Ionesco que continuava a crescer, também os restos de Artaud ainda estão a expandir-se: em torno de sua própria *oeuvre* acumulam-se as reminiscências dos que o conheceram, os comentários e as explicações, os folhetos que exortam este ou aquele grupo ou tipo de seus seguidores e discípulos a emular-lhe as ações ou a viver segundo sua imagem e seu exemplo.

Ao morrer, a maioria das pessoas deixa alguma coisa: bens, memórias, escritos; mas estes gradualmente desaparecem e perdem seu impacto. Até mesmo o trabalho de pensadores importantes ou de cientistas é absorvido gradativamente pela corrente geral do conhecimento estabelecido e, ao se tornar comum, dissolve aos poucos a individualidade e a influência pessoal daqueles homens. São muito raros os casos em que a *personalidade*, mais do que a *oeuvre* ou a realização de uma figura importante, continua a ampliar seu impacto. Só os fundadores de religiões podem legitimamente reclamar para eles essa potência de tanta capacidade expansiva. Artaud não foi — ou ao menos *ainda* não se tornou — fundador de uma religião. Converteu-se, porém, em centro de um culto ou, melhor dito, de vários cultos. Como tal, tem algo em comum com os fundadores de religiões. Por não ter pretendido criar uma *oeuvre*, e sim fazer da própria vida a sua suprema obra de arte e assim *encarnar* suas idéias em vez de simplesmente *expressá-las*, ele

não provoca a apreciação normalmente feita dos grandes artistas, mas a devoção merecida pelos indivíduos amados. E o próprio caráter contraditório, a dissociação, até mesmo a incoerência de suas idéias apenas fortalecem essa devoção antes de tudo emocional, que deve, por fim, levar ao culto. Uma ideologia pode ser refutada e desacreditada. Uma obra de poesia, pintura ou música pode ser criticada, mas uma *pessoa* somente pode ser amada ou rejeitada. E os que amam uma tal personalidade amam-na com todas as suas contradições. Contudo, a presença da personalidade, sua presença contínua, é assegurada pela intensidade da energia psíquica contida nas manifestações de sua atuação que permaneceram com a posteridade. Artaud possuía não só aquela potência excepcional de energia psíquica, mas igualmente o dom de projetá-la de uma forma que é mais do que simples e suprema habilidade artística e que, de fato, na espontaneidade e imediatismo que a colocam além dos limites da análise meramente estética como arte, está na vizinhança da magia. Neste sentido, a concepção artaudiana de teatro é completamente justificada pelo modo segundo o qual ele conseguiu transformar sua própria vida num sonho, sua própria personalidade num personagem teatral único, um personagem, no entanto, cujos sofrimentos eram *reais* no pleno sentido da palavra, mas que era projetado no mundo por um *ator* que tinha a suprema habilidade de transmitir à sua platéia a força, a intensidade e o colorido das emoções em jogo, por um processo semelhante à vibração do solo através da qual o encantador de serpentes, no símile de Artaud, impõe sua emoção aos anéis do corpo da cobra. As peças que Artaud escreveu e produziu estavam longe de ser perfeitas, mas sua própria vida foi a tragédia perfeita, interpretada com perfeição. Por isso é que seu impacto permanece além da morte.

Os cultos através dos quais a energia psíquica de Artaud se mantém intensa e ativa talvez sejam, em si mesmos, tolos, superficiais ou intelectualmente frágeis. Isto não significa que um deles não possa, enquanto se consolida uma tradição a seu redor, transformar-se gradualmente numa poderosa corrente, tornar-se base de uma religião qualquer. A História conhece exemplos desta espécie de fenômeno.

Em nível mais mundano e secular, porém, Artaud, ao contrário de outras personalidades em torno das quais se têm desenvolvido cultos, é único pela plenitude da documentação que proporcionou de sua vida e pelas implicações gerais, fascinantes, de seu caso. Na integralidade de sua auto-revelação, ele junta-se ao grupo seleto de grandes mestres do gênero que não pode ser classificado como simples arte, mas é apresentação completa da própria experiência da vida humana:

Pepys, Casanova, o Marquês de Sade, a Marquesa de Sévigné, Boswell, Horace Walpole...

A Artaud falta a serenidade e a calma interior da maioria desses — o Marquês de Sade é a exceção óbvia — mas, por outro lado, ele apresenta a anamnese psicológica — ou mesmo psicopatológica — mais extravagante de todas. Viu-se a si mesmo como mais um na longa linha de *poètes maudits:* Hoelderlin, Baudelaire, Nerval, Lautréamont, Nietzsche. E certamente tinha razão. Contudo, nenhum destes deixou uma documentação tão completa e esclarecedora sobre si mesmo como a que Artaud legou à posteridade.

Artaud, porém, transcende a categoria dos *poètes maudits,* assim como a dos grandes auto-reveladores. Pelo que lhe diz respeito, ele fornece uma imensa riqueza de vislumbres minuciosos e penetrantes de um tipo humano da maior importância na História, um fascinante anacronismo em nossos tempos, porém tão mais valioso, pelo material que nos fornece sobre esta espécie de personagem de influência crucial: o personagem, entenda-se, do "Bobo Santo". Artaud teve a má sorte de haver nascido numa época que entrega indivíduos dessa categoria a manicômios. Em outras épocas, ele talvez tivesse sido um xamã, um profeta, um alquimista, um oráculo, um santo, um professor gnóstico ou, quem sabe, o fundador de uma nova religião. A intensidade de sua emoção, a profundidade de seu cometimento, o rico fluxo de sua faculdade de gerar mitos, a eloqüência de sua linguagem, seu ímpeto todo-poderoso de criar ritual (pois esta era, essencialmente, a natureza de seu fanatismo pelo teatro), a aterradora violência de sua invectiva, a grandiosa loucura de sua exaltação, tudo isto estava presente em personalidades que, em outras épocas, foram reverenciadas, adoradas e martirizadas como receptáculos de poderes divinamente inspirados ou diabolicamente possuídos que transcendiam os limites da simples humanidade.

O destino de Artaud em nosso tempo talvez seja um sinal de seu esclarecimento ou um sistema perturbador de sua pobreza espiritual. Seja um ou outro, o fado, o martírio, o caso clínico de Antonin Artaud, *Artaud le Mômo,* o bobo santo, é uma pedra de toque de nossa civilização.

NOTAS

I — *MESTRE OU LOUCO?* (pp. 11-16.)

1. BARRAULT, Jean-Louis, *"Souvenirs pour Demain"*, Paris, 1972, pág. 104.

II — *A ESTRADA PARA RODEZ* (pp. 17-61.)

1. Carta de Dullin a Blin, *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, ns. 22-23, maio de 1958, pág. 20.
2. HORT, Jean, *Antonin Artaud, le Suicidé de la Société*, Genebra, 1960, pág. 56.
3. ARTAUD, Antonin, *Lettres à Genica Athanasiou*, Paris, 1969, pág. 208.
4. *The Journals of Anais Nin*, vol. I, Londres, 1966, págs. 195-6.
5. *Ibid.*, pág. 232.
6. *Ibid.*, págs. 238-9.
7. *Ibid.*, pág. 71.
8. FRANK, André, em *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault*, Paris, 1952, pág. 65.
9. *Ibid.*, pág. 71.
10. *The Journals of Anais Nin*, vol. II, Londres, 1968, pág. 247.
11. *Lettres à Genica Athanasiou*, págs. 309-10.
12. *La Tour de Feu*, n.° 63-64, dezembro de 1959, pág. 31.
13. FERDIÈRE, em programa radiofônico da BBC.
14. *La Tour de Feu*, pág. 75.
15. PREVEL, Jacques, *En Compagnie d'Antonin Artaud*, Paris, 1974, pág. 113.
16. GIDE, André, em *Combat*, 19.3.1948, citado por Jean-Louis BRAU em *Antonin Artaud*, Paris, 1971, pág. 235.

IV — *O TEATRO ARTAUDIANO — TEORIA E PRÁTICA* (pp. 72-89.)

1. Este trecho foi o que deu a Arrabal a idéia para sua peça, *O Arquiteto e o Imperador da Assíria.*
2. A insistência de Artaud nesse alto grau de precisão pré-ensaiada e predeterminada — a própria antítese da improvisação — parece estar em contradição, como Jacques Derrida apontou em famoso ensaio, *Le Théâtre de la Cruauté et la Clôture de la Répresentation* (incluído no volume *L'Écriture et la Différence*) com dois trechos de *Le Théâtre et son Double* (*OC*, IV, 91, 99), nos quais Artaud parece insistir na singularidade e irrepetibilidade de cada evento teatral. Derrida relaciona estes trechos com citações de escritos muito posteriores de Artaud, nos quais ele negou completamente a possibilidade do teatro. A um exame mais acurado, porém, os trechos de *Le Théâtre et son Double* citados por Derrida são tomados por este fora do contexto e referem-se a questões muito diferentes; o primeiro deles, à irrepetibilidade de afirmações rígidas, tais como as contidas em obras reconhecidamente clássicas, mas já mortas; o segundo, à irreversibilidade das ações na *realidade*, que o teatro, embora pela sublimação da emoção, *pode* tornar repetíveis.
3. BARRAULT, Jean-Louis, citado por Jean-Louis BRAU, *op. cit.*, pág. 97.
4. *Le Théâtre et la Science*, 1947.
5. Dezembro, 1946.
6. *Le Théâtre de La Cruauté*, 19 de novembro, 1947.

V — *MAIS DIABOS DO QUE PODE COMPORTAR O VASTO INFERNO* (pp. 90-99.)

1. De um poema em *84*, n.° 5/6, 1948.

VI — *IRRACIONALISMO, AGRESSÃO, REVOLUÇÃO* (pp. 100-106.)

1. BRAU, Jean-Louis, *op. cit.*, pág. 166 n.
2. PREVEL, Jacques, *op. cit.*, pág. 168.
3. DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix, *L'Anti-Oedipe*, Paris, 1972, pág. 330.
4. HENRIC, Jacques, *Artaud Travaillé par la China*, ed. Phillipe Sollers, Paris, 1973.

CRONOLOGIA

1896 — 4 de setembro, 8 horas da manhã: nasce Antonin Marie Joseph Artaud, em Marselha, à Rua Jardim des Plantes, 4, filho de Antoine Roi Artaud e Euphrasie Artaud, em solteira Nalpas.

1901 — Artaud sofre um ataque de "meningite".

1905 — 21 de agosto: morte da irmã mais nova de Artaud, Germaine (nascida a 13 de janeiro de 1905).

1906 — Artaud quase se afoga durante temporada em Esmirna com a avó materna, Mariette (Miette ou Neneka) Schili (ou Chili, Schily, Chilé).

1910 — Lança na escola, o Collège du Sacré Couer, uma revista literária, e publica seus primeiros poemas com o pseudônimo de Louis des Attides.

1915 — Numa crise de depressão, Artaud destrói todos os seus escritos e faz presente dos livros. Passa o primeiro período num sanatório, em La Rougière, perto de Marselha.

1916 — Convocado para o serviço militar em Digne. Dispensado, nove meses mais tarde, por motivo de saúde.

1916-1918 — Períodos em sanatórios e estações de cura: St. Dizier, perto de Lião; Lafoux-les-Bains (Gard); Divonneles-Bains (Ain).

1918 — Temporada em Bagnères-de-Bigorre (Pireneus).

Fim 1918- — No sanatório de Le Chanet, perto de Neuchâtel, Suíça, aos cuida-

1920 — dos do Dr. Dardel.

1919 — Maio: começa a tomar láudano para aliviar as dores de cabeça.

1920 — Março: chega a Paris onde é entregue aos cuidados do Dr. Edouard Toulouse, em Villejuif.

Começa a colaborar na revista literária do Dr. Toulouse, *Demain*.
Agosto: *Demain* publica um poema e um artigo de Artaud.

Fim do outono: Lugné-Poe oferece a Artaud um papel em uma peça no Théâtre de l'Oeuvre.

1921 — 17 de fevereiro: estréia como ator num pequeno papel mudo em *Les Scrupules de Sganarelle*, de Henri de Régnier, no Théâtre de l'Oeuvre.

Outubro: por intermédio de seu tio, Louis Nalpas, diretor artístico da Societé des Ciné-Romans, obtém uma entrevista com Firmin Gémier, que o recomenda a Charles Dullin. Este oferece-lhe trabalho em sua oficina, o Atelier.

Fim do outono: na companhia de Dullin, conhece e apaixona-se por Genica Athanasiou (1897-1966).

1922 — 2 de março: representa o papel do rei Galvan, em *Moriano et Galvan*, de Arnoux, para a qual desenha os cenários e o guarda-roupa.

20 de junho: representa Basílio, rei da Polônia, em *A Vida é um Sonho*, de Calderón, para a qual também cria cenários e guarda-roupa.

Julho: assiste ao espetáculo de um conjunto de dançarinos cambojanos, numa réplica do Templo de Angkor, na Exposição Colonial de Marselha.

Outubro: a companhia de Dullin muda-se para o teatro da Place Dancourt, em Montmartre, que se torna o Théâtre de l'Atelier.
20 de dezembro: Artaud representa Tirésias em *Antigone*, de Cocteau, com Genica Athanasiou no papel-título, cenários de Picasso e guarda-roupa de Coco Chanel.

1923 — Coordena os textos de uma antologia de escritos do Dr. Toulouse, *Au Fil des Préjugés*.

2 de fevereiro: publicação do primeiro número da revista literária de Artaud, *Le Bilboquet*.

15 de fevereiro: representa o papel de boneco grotesco em *Monsieur Pygmalion*, de J. Grau, no Théâtre de l'Atelier.

Abril: entra para o grupo de Pitoeff na Comédie des Champs-Elysées.

1.º de maio: início da correspondência com Jacques Rivière (concluída a 8 de junho de 1924).
4 de maio: publicação do primeiro volume de poemas de Artaud, *Tric-Trac du Ciel*, por Kahnweiler.
26 de dezembro: representa o papel de Jackson, em *Quem Leva a Bofetada*, de Andreiev, na Comédie des Champs-Elysées.

1924 — 26 de março: faz o papel de um robô em *Rur*, de Copek, sob a direção de Theodore Kommissarjevsky, na Comédie des Champs-Elysées.
Abril: aparece no filme *Faits Divers*, de Claude Autant-Lara.
Verão: participação no filme *Surcouf*, de Luitz-Morat, na Bretanha.
Visita Berlim para trabalhar na UFA.
1.º de setembro: publicação da correspondência com Jacques Rivière, na *Nouvelle Revue Française*.
7 de setembro: falecimento do pai de Artaud. Sua mãe passa a residir em Paris.
Outubro: adere ao movimento surrealista.

1925 15 de janeiro: colabora no n.º 2 de *La Révolution Surréaliste.*
26 de janeiro: assume a direção do Bureau de Pesquisas dos surrealistas.
15 de abril: publicação do n.º 3 de *La Révolution Surréaliste*, coordenação de textos feita por Artaud, que escreveu quase todas as matérias da edição.
28 e 29 de maio: Artaud dirige *Au Pied du Mur*, de Aragon, no Vieux Colombier.
3-11 de junho: participa da filmagem de *Graziella*, de Marcel Vandal, em locação na Itália (Prócida, perto de Nápoles). Visita Pompéia e Roma.
23 de julho: publicação de *L'Ombilic des Limbes.*
1.º de agosto: publicação de *Le Pèse-Nerfs.*
Excursão a Carteret (Mancha) com Roger Vitrac.
Agosto: participa da filmagem de *Le Juif Errant*, de Luitz-Morat.

1926 Fundação do Théâtre Alfred Jarry (com Roger Vitrac e Robert Aron, e suporte financeiro de Madame Allendy).
Novembro: publicação do *Primeiro Manifesto do Théâtre Alfred Jarry*, em *La Nouvelle Revue Française.*
Fim de novembro: rompe com os surrealistas.

1927 Primavera: troca de idéias com Jacques Maritain.
Participação no filme *Napoléon*, de Abel Gance, no qual faz o papel de Marat.
1 e 2 de junho: primeiros espetáculos do Théâtre Alfred Jarry no Théâtre de Grenelle: *Le Ventre Brulé*, de Artaud; *Gigogne*, de Max Robur (isto é, de Robert Aron); e *Les Mystères de l'Amour*, de Vitrac.
Junho: Carl Theodor Dreyer oferece a Artaud o papel do jovem monge em seu filme *La Passion de Jeanne d'Arc.*
Experimenta fazer tratamento psicanalítico com o Dr. René Allendy.
Outubro: participação no filme *"Verdun, Visions d'Histoire"*, de Léon Poirier.
Novembro: a *Nouvelle Revue Française* publica o roteiro de Artaud para o filme *La Coquille et le Clergyman.*
Dezembro: visita Cannes.

1928 14 de janeiro: segunda produção do Théâtre Alfred Jarry, na Comédie des Champs-Elysées: o filme *A Mãe*, de Pudovkin, e um ato da peça *Partage de Midi*, de Claudel.
18 de fevereiro: estréia de *La Coquille et le Clergyman* (direção de Germaine Dulac), no Studio des Ursulines. Artaud e Desnos criam um tumulto para protestar contra a alegada má interpretação das intenções de Artaud pela diretora.
22 de março: faz uma conferência na Sorbonne sobre *L'Art et la Mort.*
2 e 9 de junho: terceira produção do Théâtre Alfred Jarry: *Dream Play*, de Strindberg, no Théâtre de l'Avenue.
Tumultos provocados pelos surrealistas.
Participa da filmagem de *L'Argent* (baseado em Zola), de Marcel Herbier.

24 e 29 de dezembro: quarta e última produção do Théâtre Alfred Jarry: *Victor*, de Roger Vitrac, na Comédie des Champs-Elysées.

1929 5 de janeiro: terceiro espetáculo de *Victor.*
Fevereiro-abril: participa da filmagem de *Tarakanova*, dirigido por Raymond Bernard, nos estúdios de Nice.
26 de abril: registra sua adaptação de *The Master of Ballantrae*, de R.L. Stevenson, na Association des Auteurs du Film.
17 de abril: Denoel publica *L'Art et la Mort.*

1930 Julho-agosto e outubro: permanece em Berlim para trabalhar em filmes, notadamente a versão de Pabst da *Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht.

1931 Janeiro-março: participa da filmagem de *Faubourg Montmartre*, de Raymond Bernard.
Participação na filmagem de *La Femme de Nuit* (direção de Marcel Herbier).
Maio: participa da filmagem de *Les Croix* (direção de Raymond Bernard, baseado no romance de Dorgelès).
Julho: assiste ao espetáculo de danças de Bali na Exposição Colonial, no Bois des Vincennes.
Fim de sua ligação com Josette Lusson.
Publicação da tradução livre feita por Artaud de *The Monk*, de M. Lewis.
10 de dezembro: faz uma conferência na Sorbonne sobre *La Mise-en-Scène et la Métaphysique.*

1932 Fevereiro: publicação de *La Mise-en-Scène et la Métaphysique* na *Nouvelle Revue Française.*
Projeto de um teatro patrocinado pela *Nouvelle Revue Française.*
Fevereiro-março: atua como assistente de Louis Jouvet na produção de *La Patissière du Village*, de Alfred Savoir.
Abril-maio: em Berlim, para filmar *Coup de Feu à l'Aube* (direção de Serge de Poligny).
Faz a adaptação de *Thyestes*, de Sêneca.
Outubro: o *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade* é publicado na *Nouvelle Revue Française.*
Dezembro: no hospital, para um tratamento de desintoxicação.

1933 Março: início da amizade com Anais Nin.
Abril: completa o manuscrito de *Héliogabale.*
6 de abril: faz uma conferência na Sorbonne sobre *Le Théâtre et la Peste.* Segundo Manifesto do Teatro da Crueldade. Escreve o roteiro para *La Conquête du Mexique.*

1934 6 de janeiro: faz a leitura de *La Conquête du Mexique* e de *Richard II*, de Shakespeare, numa *soirée* dada por Lise Deharme em sua residência no Quai Voltaire, com a finalidade de obter recursos para o Teatro da Crueldade.
Publicação de *Héliogabale.*
Verão: em locação na Argélia para filmagem de *Sidonie Panache* (direção de Henri Wullschleger).

Atua também nos seguintes filmes: *Liliom* (direção de Fritz Lang); *Koenigsmarck* (direção de Marcel Tourneur); *Lucrèce Borgia* (direção de Abel Gance), no qual tem memorável participação no papel de Savonarola.

Outubro: publicação de *Le Théâtre et la Peste* pela *Nouvelle Revue Française.*

1935 Fevereiro: faz a leitura do manuscrito de *Les Cenci* na residência de Jean-Marie Conty.

6 de maio: estréia de *Les Cenci* no Folies-Wagram.

22 de maio: último espetáculo de *Les Cenci.*

Outono: conhece Cécile Schramme.

1936 9 de janeiro: parte de Paris para Antuérpia.
10 de janeiro: parte de Antuérpia no navio Albertville.
30 de janeiro: chega a Havana.
7 de fevereiro: desembarca em Vera Cruz.
Abril: deixa a Cidade do México em viagem para a Sierra Tarahumara.
Começo de outubro: regressa da Sierra Tarahumara.
31 de outubro: deixa o México no navio Mexique.
12 de novembro: chega a St. Nazaire.
Escreve *Les Nouvelles Révélations de l'Être.*
Noivado com Cécile Schramme.

1937 Março: tratamento para desintoxicação, em Paris.
Abril: renova o tratamento de desintoxicação em Sceaux.
Maio: visita Bruxelas.
18 de maio: conferência desastrosa em Bruxelas; rompimento do noivado com Cécile Schramme.
28 de julho: publicação de *Les Nouvelles Révélations de l'Être* como panfleto anônimo.
1.º de agosto: publicação, sem nome de autor, de *D'un Voyage au Pays des Tarahumaras* pela *NRF.*
14 de agosto: chega a Cobh, na Irlanda.
17 de agosto: parte de Galway para as Ilhas de Aran.
23 de agosto: escreve de seu alojamento, a duas horas a pé de Kilronan, na ilha de Inishmore.
2 de setembro: no Imperial Hotel, em Galway.
8 de setembro: parte de Galway para Dublin.
30 de setembro: chega ao Havre, no vapor Washington, sob prisão e em camisa-de-força. Entregue às autoridades francesas.

1938 7 de fevereiro: publicação de *Le Théâtre et son Double.*
12 de abril: transferido para o hospício de Sainte Anne, em Paris.
Dezembro: no hospício de Quatre-Mares, em Sotteville-lès-Rouen.

1939 27 de fevereiro: transferido para o asilo de Ville-Evrard.

1943 22 de janeiro: deixa o asilo de Ville-Evrard e se transfere temporariamente para o asilo "rural" de Chézal-Benoît.
11 de fevereiro: chega ao asilo de Rodez (Aveyron) e é posto sob os cuidados do Dr. Gaston Ferdière.

1944 10 de maio: reedição de *Le Théâtre et son Double.*

1945 25 de novembro: publicação em livro de *Au Pays des Tarahumaras.*

1946 19 de março: liberado do asilo de Rodez para breve estada nas vizinhanças.
8 de abril: GLM publica *Lettres de Rodez.*
26 de maio: retorna a Paris. Passa a residir, como paciente voluntário, no hospital para doentes mentais do Dr. Delmas, em Ivry.
6 de junho: *vernissage* da exposição de trabalhos de grandes artistas, doados para obtenção de recursos financeiros para Artaud, na Galerie Pierre (dirigida por Pierre Loeb).
7 de junho: espetáculo em benefício de Artaud no Théâtre Sarah-Bernhardt.

1947 13 de janeiro: Artaud participa numa série de leituras públicas de poesia, *Tête-à-tête,* no Vieux Colombier.
Janeiro: visita a Exposição Van Gogh, na Orangerie.
19 de julho: leitura pública de sua poesia na Galerie Pierre, onde se realiza uma exposição de seus desenhos.
15 de setembro: lançamento oficial de *Artaud le Mômo* (o livro realmente ficou disponível a partir de 15 de dezembro).
25 de setembro: data (oficial) de lançamento de *Van Gogh, le Suicidé de la Societé* (disponível nas livrarias em torno de 15 de dezembro).
28 de novembro: gravação de *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu.*
15 de dezembro: publicação de *Ci-gît* (de fato disponível a partir de meados de janeiro de 1948).

1948 16 de janeiro: data em que deveria ser irradiado *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu,* programa cancelado na véspera.
5 de fevereiro: audição da gravação de *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu* por um júri de eminentes figuras literárias, que recomendaram sua irradiação.
4 de março: Artaud é encontrado morto em seu quarto no pavilhão do hospício de Ivry, à rue de la Mairie, 23, Ivry.
8 de março: sepultado sem ritos religiosos no cemitério de Ivry.

BIBLIOGRAFIA

I. ESCRITOS DE ARTAUD

A edição das obras completas e cartas de Artaud é:

ARTAUD, Antonin, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1956. Quatorze volumes foram publicados até fins de 1957, isto é, os volumes I a XIII e um volume suplementar ao volume I. Os volumes I e II, publicados originariamente em 1956 e 1961, foram relançados, em edição revista e aumentada, como volume I, em 1970. *Supplément au tome I*, 1970, volume II, 1973.

Na primavera de 1976, outra versão revista do volume I e seu suplemento foi lançada em dois meios volumes, com os anúncios de serem os primeiros de uma nova edição revista das *Oeuvres Complètes* que incluiria os materiais inéditos descobertos após o lançamento da primeira série.

Existe um outro volume de cartas:

ARTAUD, Antonin, *Lettres à Genica Athanasiou*, Gallimard, Paris, 1969.

A mais completa bibliografia dos escritos de Artaud dispersos em panfletos e publicações periódicas pode ser encontrada no livro abaixo relacionado de Alain Virmaux.

II — TRADUÇÕES

Uma tradução inglesa das obras completas de Artaud está sendo lançada em Londres:

ARTAUD, Antonin, *Obras Completas*, tradução de Victor Corti, Calder & Boyars, Londres, 1968.

Da coleção foram lançados quatro volumes até fins de 1975.

Nos Estados Unidos, *The Theatre and its Double* está disponível em tradução de C. Richards, publicada pela Grove Press, Nova York, 1958.

Excelente seleção de poemas e dos últimos ensaios de Artaud está em:

HIRSCHMAN, Jack (coordenador), *Antonin Artaud's Anthology*, City Lights Books, San Francisco, 1965.

III — NÚMEROS ESPECIAIS DE REVISTAS DEDICADAS A ARTAUD

Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, n.º 22-23, maio, 1958.
La Tour de Feu, Jarnac (Charente), n.º 63-64, dezembro, 1959.
La Tour de Feu, n.º 69, abril, 1961.
La Tour de Feu, n.º 112, dezembro, 1971.
Tulane Drama Review, n.º 22, inverno, 1963.
Tel Quel, n.º 20, inverno, 1965.
Tel Quel, n.º 52, inverno, 1972.

IV — LIVROS SOBRE ARTAUD

ARMAND-LAROCHE, Dr. J. L., *Antonin Artaud et son Double*, Pierre Fanlac, Périgueux, 1964.
BARRAULT, Jean-Louis, *Souvenirs pour Demain*, Editions du Seuil, Paris, 1972.
BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à Venir*, Gallimard, Paris, 1959.
BRAU, Jean-Louis, *Antonin Artaud*, La Table Ronde, Paris, 1971.
BUGARD, Pierre, *Le Comédien et son Double*, Stock, Paris, 1970.
CHARBONNIER, Georges, *Essai sur Antonin Artaud*, Seghers, Paris, 1959.
DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix, *L'Anti-Oedipe*, Editions de Minuit, Paris, 1972.
DERRIDA, Jacques, *L'Escriture et la Différence*, Editions du Seuil, Paris, 1967.
DUROZOI, Gérard, *Artaud: l'Aliénation et la Folie*, Larousse, Paris, 1972.
FOUCAULT, Michel, *Histoire de la Folie*, Plon, Paris, 1961.
GOUHIER, Henri, *Antonin Artaud et l'Essence du Théâtre*, Vrin, Paris, 1974.
GREENE, Naomi, *Antonin Artaud: Poet without Words*, Simon and Schuster, Nova York, 1970.
HAHN, Otto, *Portrait d'Antonin Artaud*, Soleil Noir, Paris, 1968.
HORT, Jean, *Antonin Artaud, le Suicidé de la Société*, Editions Connaître, Genebra, 1960.
KNAPP, Bettina L., *Antonin Artaud, Man of Vision*, Discus Books, Nova York, 1971.
MATTHEWS, J. H., *Theatre in Dada and Surrealism*, Syracuse University Press, Syracuse, 1974.
NIN, Anais, *The Journals of Anais Nin* (5 vols.), Peter Owen, Londres, 1966-1974.
PREVEL, Jacques, *En Compagnie d'Antonin Artaud*, Flammarion, Paris, 1974.
SELLIN, Eric, *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*, University of Chicago Press, Chicago, 1968.
SOLERS, Phillippe (coord.), *Artaud*, 10-18, Paris, 1973.
SONTAG, Susan, "Approaching Artaud", *New Yorker*, 19 de maio, 1973.
TONNELLI, Franco, *L'Esthétique de la Cruauté*, Nizet, Paris, 1972.
VIRMAUX, Alain, *Antonin Artaud et le Théâtre*, Seghers, Paris, 1970.